

AÑO 11 - NUM. 97 • MADRID - EDICION EXTRANJERA - FEBRERO 1957 • PRECIO: 18 PTAS.

SUMARIO

«EL CIELO Y EL INFIERNO»

UNAS DECLARACIONES DE ALDOUX HUSLEY A LAWRENCE LIPTON

La «mescalina» (mescalin) *es una iroga que produce efectos sorprenden-es. Es la droga de las visiones. Intro-iuce al sujeto en «el otro mundo». Le iace ver paisajes de colores espléndi-ios, poblados por personajes angélicos, solos o en muchedumbres, y gozar sensaciones paradisíacas más allá del iempo. Pero también puede precipitar il que la toma en visiones de horror nfernal. Cuando Aldous Huxley pu-blicó su libro* Heaven and Hell *(El cie-o y el infierno), sobre esta droga y sus efectos, aparecieron muchos artículos en torno al tema, entre otras razones porque Huxley, siguiendo en esto una dea vieja en él, afirma que la «mescalina» constituye una forma, por diferente vía, de revelación mística, y atribuye a la experiencia en cuestión un sentido metafísico.*

De toda esta literatura nos ha interesado especialmente un reportaje de Lawrence Lipton, publicado en «Intro-Bulletin», de Nueva York (agosto 1956). Dado que las preguntas formuladas por Mr. Lipton son, por su calidad, agudeza e i r o n i a, tan interesantes como las respuestas de Huxley, se nos ha ocurrido poner el reportaje en forma de diálogo entre los dos hombres.

Lipton fué a visitar a Huxley en el

(Pasa a la página siguiente.)



GABRIELA MISTRAL

Ha m u e r t o Gabriela Mistral —Lucila Godoy en su origen—. Las letras hispanas, el espíritu hispano están de luto.

INDICE se suma al dolor común y prepara un número especial para recordar y e x a l t a r este n o m b r e que comenzó s i e n d o un seudónimo: **GABRIELA MISTRAL. Suena a piedra y agua corriente. Es un nombre altivo, de r a í z humilde, arrancado del campo, de la Naturaleza original y mineral, y elevado a canción, a elegía, a a l m a pura...**

Gabriela Mistral es dolor. Su voz se convierte en oración y quejumbre; canta por los desterrados y los míseros..., y por su misma condición de bestezuela sagrada:

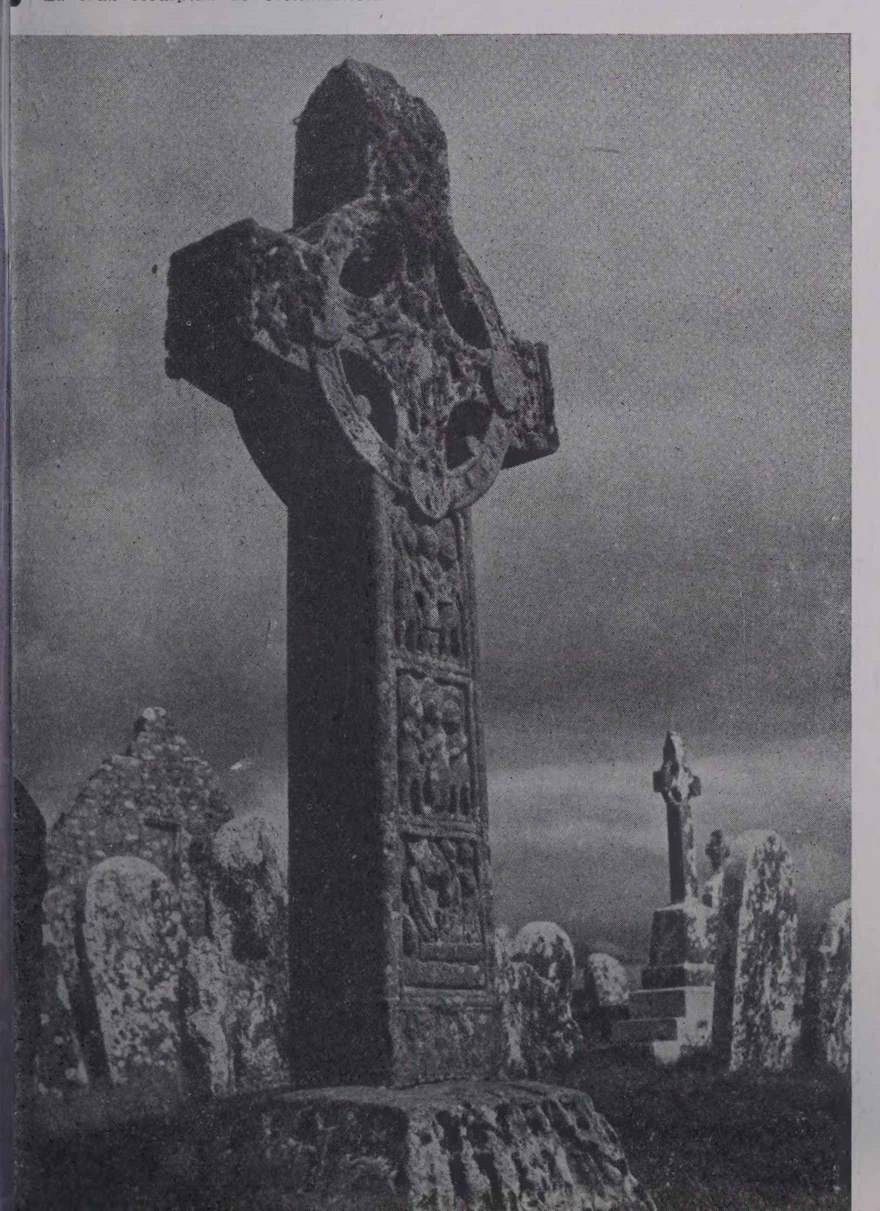
Padre Nuestro que estás en [los cielos; ¡recoge
mi cabeza mendiga, si en esta [noche, muero!

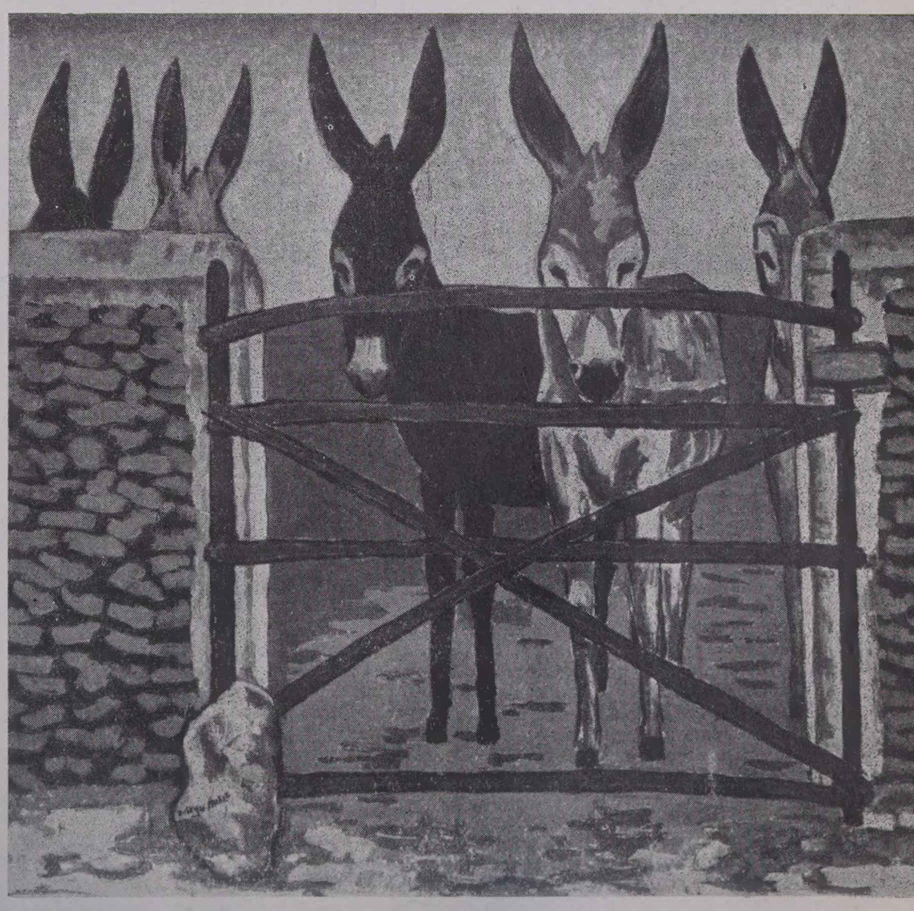
INDICE ruega por ella y hará por su "gloria" terrena, tan cimentada que sólo exige verdad, memoria, **lo que e s t é en su mano. Rogaremos colaboración a Dámaso Alonso, Azorín, Alfonso Reyes, Vicente Aleixandre, " A l o - ne"... En espera de ese número especial de memoria y justicia, pedimos a nuestros lectores la paciencia inevitable.**

ARTE EN IRLANDA

(páginas centrales)

• *La cruz esculpida de Clonmacnois.*





Página 15.

EL EXTREMEÑO ORTEGA MUÑOZ

(Viene de la página anterior.)

rancho de California, donde vive el escritor inglés. Inicia el reportaje con la irónica observación de que Aldous Huxley, que lleva publicados cuarenta libros famosos, siga siendo el nieto de Thomas Huxley, el gran naturalista, y el hermano de Julián Huxley, el gran biólogo. Aldous Huxley, como dice su agudo interlocutor, está siempre de luna de miel con una nueva musa, pues ha cultivado todos los géneros: novela, filosofía, religión, política, historia, biografía, viajes, teatro...

He aquí el interesante diálogo:

EL CIELO

LIPTON.—En su último libro, *Heaven and Hell*, dice usted: «Mi punto de vista es que el espiritualismo moderno y la tradición antigua son igualmente correctos. Existe un estado póstumo del tipo del descrito por Sir Oliver Lodge, en su libro *Raymond*; pero hay también un *cielo*, el de las visiones beatíficas de la experiencia visionaria (como las obtenidas por medio de ciertas drogas); y hay un infierno de la misma naturaleza de las visiones, que sufren los esquizofrénicos y algunos de los que toman «mescalina»; y hay, asimismo, una experiencia más allá del tiempo, de unión con la *tierra divina*.» Empecemos con el cielo. ¿A qué se parece la visión del cielo que se logra con el uso de la «mescalina» y del ácido lisérgico?

HUXLEY.—Luz. George Russell lo describe cuando habla de un mundo iluminado por «un intolerable lampadario». Todo resplandece con su propia luz. Las cosas tienen formas geométricas, coloreadas y en movimiento. Se ven grandes edificios en medio de paisajes que cambian constantemente con intensos y ricos colores. «Paisajes tan bellos como los del Edén pérdido», anota Russell. Heroicas figuras, de la clase que Blake llama «los serafines», hacen su aparición solas o en multitudes. Animales fabulosos se mueven a través de la escena. Casi nunca ve el visionario nada que le recuerde su pasado. No está rememorando escenas, personas u objetos; no está inventando tampoco; está viendo algo que es nuevo, una creación nueva.

LIPTON.—¿En qué sentido se trata de una creación nueva? ¿No son, en realidad, cosas vistas y rememoradas, cosas que nos son familiares, procedentes de nuestra experiencia terrenal? Después de todo, un serafín no es sino un hombre con alas como un pájaro. Tiene ojos, oídos, nariz y boca, no es ninguna creación en el sentido en que August Derleth imaginaba los seres que no eran de este mundo, no humanos. Si las figuras de su paraíso producido por la «mescalina» tienen sangre, ha de ser un flúido basado en el hierro y no, por ejemplo, una base de cobre. ¿No serán esas visiones del cielo quizá demasiado humanas?

HUXLEY.—Sí, en la medida en que se trata de experiencias sensibles. Las experiencias que implican la percepción, tienen que ser combinaciones, y, sin embargo, son totalmente nuevas. La escena toma el aspecto de un mundo anterior a la Caída. Se tiene un prodigioso sentido de la vida esencial del universo entero. Por vez primera usted comprende lo que significa «Dios es amor». Como digo en mi libro, la materia prima para estas creaciones la proveen las experiencias de la vida ordinaria; pero el molde que da las formas a este material es la obra de alguien que no es, ciertamente, el mismo sujeto de la experiencia o quien después la recuerda y reflexiona sobre ella. Se trata, como dice el doctor J. R. Smythies en un reciente texto publicado por el *American Journal of Psychiatry*, de la obra de «un compartimiento mental altamente diferenciado, sin ninguna conexión aparente, emocional o volitiva, con los fines, los intereses y sentimientos de la persona en cuestión». Por ejemplo, no hay una preocupación por la supervivencia. Tal vez porque, después, la conciencia normal la suprime.

EL INFIERNO

LIPTON.—¿Ha visto usted el infierno?

HUXLEY.—No he visto el infierno. Lo cual significa que no soy, probablemente, demasiado neurótico.

LIPTON.—Según esto, su personalidad, sus hábitos de vida y sus experiencias, su pasado, no determinan lo que usted ve en las experiencias visionarias.

HUXLEY.—Sí, lo que no empece para que tenga toda su enorme importancia el estado de espíritu en el momento de la muerte, conforme a las tradiciones de las grandes religiones. De los que mueren, una minoría infinitesimal son capaces de la unión inmediata con la Tierra divina, pocos son capaces de soportar las visiones beatíficas del cielo y unos pocos se encuentran en los visionarios horrores del infierno sin poder escapar. La mayoría tiene acceso a la especie de mundo descrito por Swedenborg y los médiums.

LIPTON.—¿A qué se parece la experiencia visionaria del infierno?

HUXLEY.—Como el cielo, el infierno tiene su luz y su «preternatural» significado. Pero el significado es intrínsecamente espantoso y la luz es «la luz humosa» del *Libro Tibetano de la Muerte*, la «tiniebla visible» de Milton. Para la pobre Renée, la muchacha esquizofrénica descrita por M. A. Sechehaye, en el *Journal d'une Schizophrene*, era «el Sistema», el vasto mecanismo cósmico que existe solamente para moler la culpa, para castigo, soledad e irrealidad. Todo acontecimiento está cargado de un sentido de odio, todos los objetos manifiestan su presencia con un Intimo Horror, infinito, todopoderoso, eterno. Esto lo encontrará en los últimos paisajes de Van Goh. Es el tema de todas las narraciones de Kafka. El castigo que sufren los réprobos del Dante son similares a los horrores del infierno que ven los visionarios de la «mescalina». Los que usan la «mescalina» o el ácido lisérgico, en condiciones desfavorables, experimentan el cambio de su cielo en infierno. La «mescalina» tiende, después de su ingestión, a acumularse en el hígado. Si el hígado no está sano, el espíritu del sujeto puede caer en visiones infernales. El miedo y la angustia cierran el camino hacia el Otro, Mundo celestial y hunden al que ingirió la «mescalina» en el infierno.

EL ARTE

LIPTON.—Dado que el uso de la «mescalina» exalta la percepción del color, ¿debería suceder que los pintores pudiesen aprovechar esta droga para pintar durante la Visión?

HUXLEY.—Dudo mucho de ello. No tiene uno, en ese trance, ningún deseo de embarazarse con el uso de herramientas ni instrumentos.

LITERATURA

LIPTON.—¿Podría un escritor tomar notas durante la experiencia?

HUXLEY.—Sí. Se pueden tomar notas o podría uno dictarle a un aparato de registro, magnetófono, por ejemplo. Pero no tiene ganas de hacerlo. Cosas tales dejan de tener importancia para uno. Todo parece trivial, falto de sentido.

EL DOLOR

LIPTON.—¿Tiene algún efecto sobre el dolor la «mescalina»?

HUXLEY.—Sí, pero de un modo curioso. La última vez que la tomé, un médico amigo quiso hacer un experimento conmigo y con Gerald Heard, que había tomado la «mescalina» al mismo tiempo que yo. Nos pinchó el tendón de Aquiles, lo que, en el estado normal, produce un dolor muy vivo. Yo me daba cuenta del dolor, pero se me antojaba separado de mí. El dolor estaba allí, pero en otra parte, en algún lugar de la habitación, podría decirse. Supongo que debe suceder como con ciertos sedantes que administra la medicina, como la cloropromacina y la toracina. El doctor me dijo que aplicaba estos recursos en casos de cáncer. El efecto consiste en disociar el dolor de la persona que lo sufre.

LA FE

LIPTON.—¿Quiere usted decir que el efecto de la «mescalina» sobre el dolor es como el de la fe en la curación?

HUXLEY.—No me sorprendería mucho que fuese lo mismo. La atención de uno está absorta totalmente en esta experiencia. Es la causa de que los mártires sean capaces de vencer el dolor y la tortura.

MISTICISMO

LIPTON.—¿Qué relación hay entre el estado producido por la «mescalina» y la experiencia mística?

HUXLEY.—El estado producido por la «mescalina» es un experimento provocado. Cierto que las religiones místicas han usado siempre métodos como el ayuno, que tienen por efecto cambiar el equilibrio químico del cuerpo y producir un estado propicio a la experiencia mística. Pero el experimento que se hace con la «mescalin[a] y el trance místico son diferentes. El tran[ce] místico va más allá de los contrarios. [E]n cambio, las visiones de la «mescalina» e[s]tán aún en este otro reino. El cielo sust[i]tuye al infierno, e «ir al cielo», para el mi[s]tico, no es una liberación más que desce[n]der al horror. El cielo es sólo un punto [de] ventaja desde el que la Tierra divina pued[e] ser entrevista más claramente que el niv[el] de la existencia ordinaria e individualiz[a]da. Algunos esquizofrénicos tienen sus m[o]mentos de celeste felicidad; pero el hech[o] de que (a diferencia de lo que sucede a l[o]s que toman «mescalina») no pueden sab[er] cuándo ni si lograrán volver a la tranquil[i]zadora banalidad de las experiencias ord[i]narias, hace que para ellos sean motiv[o] de horror aun las visiones celestiales.

COMUNIDAD

LIPTON. — Hasta ahora hemos tratado l[a] cuestión como una experiencia individual. ¿Se puede considerar también en el aspec[to] de una experiencia colectiva o de grupo?

HUXLEY.—Sí. Los indios toman el «peyo[-] te» en primer lugar, con el fin de obtene[r] visiones, y, en segundo término, como for[-] ma de la solidaridad del grupo. Es una re[-] ligión creciente que ahora se extiende desd[e] Méjico al Canadá. Las visiones produc[i]das por la «mescalina» sugieren la convi[c]ción del justo orden del universo. En medi[o] de estas experiencias, uno comprende el sen[-] tido de las palabras de Job, cuando decí[a] que «Aunque El me mate, esperaré en El» y lo que significa que Dios es amor. L[a] experiencia de la «mescalina» puede ser pro[-] ducida en cualquier momento. Es como l[a] Gracia Gratuita. La Gracia es compatibl[e] con el pecado.

LIPTON. — ¿Se puede suspender rápida[-] mente el efecto de la «mescalina» si se con[-] sidera necesario?

HUXLEY.—Sí. Una persona bajo los efec[-] tos de la «mescalina» o del ácido lisérgico puede detener las visiones con una dosi[s] fuerte de ácido nicotínico. Una vez, u[n] médico quiso usarme como conejillo d[e] Indias y me cortó las visiones. Recuerd[o] aquello como cuando Emily Bronté descri[-] be la angustia que produce volver de la ex[-] periencia mística. Me dije a mí mismo: «Esto es la expulsión del Paraíso. Esto e[s] la Caída.»

Normalmente es fácil volver del estad[o] de trance producido por la «mescalina». Fácil y duradero. Psicológicamente, la ex[-] periencia ha durado años.

MEDICINA

LIPTON.—El comentarista del «Times», d[e] Londres, que se ocupó de su libro, dijo qu[e] usted no destacó lo suficiente los peligro[s] que implica el uso de la «mescalina». ¿Est[á] usted de acuerdo?

HUXLEY.—No he oído hablar nunca de ta[-] les peligros. Puede agravar un estado neu[-] rótico. Por supuesto, debe ser usada baj[o] supervisión médica. Por lo demás, las exis[-] tencias actuales de «mescalina» son limita[-] das, y resulta demasiado cara y difícil d[e] conseguir. El ácido lisérgico es más barat[o] y puede ser usado en dosis más pequeñas. Cuatro decigramos, en forma de polvo, e[n] una cápsula, es dosis suficiente para un[a] persona de peso ordinario. La cosa está aú[n] en el terreno experimental. Se les da a lo[s] psicópatas extremados en los hospitales. E[l] tema está siendo ampliamente investigado como se ha visto en el Congreso de la So[-] ciedad Americana de Psiquiatría, de may[o] de 1955, al que asistí, pudiendo oír las co[-] municaciones que fueron leídas.

EL ARTE DE MORIR

LIPTON.—En las sociedades del pasado y en las comunidades primitivas actuales, la[s] grandes crisis de la vida son objeto de ri[-] tos sagrados de ayuda; por regla general los ritos tienen un carácter comunal. L[a] comunidad le ayuda al individuo a nacer le ayuda en la iniciación de la pubertad, l[e] ayuda en el matrimonio y la enfermedad, y está reunida en torno a su lecho para ayu[-] darle a morir. Hoy, las grandes religione[s] ofrecen sacramentos para la muerte, com[o] la Extremaunción, pero para quienes n[o] pertenecen a una comunidad religiosa n[o] queda más que la fortaleza y, en tranc[e] de extremado dolor, los narcóticos. En ca[-] sos avanzados de cáncer, por ejemplo, l[a] medicina sigue la práctica de administra[r] morfina al paciente, y el objeto, tanto de[l] paciente como del médico, parece ser e[l] facilitar el camino de la muerte a través d[e] un estado más o menos inconsciente. ¿Po[-] dría usted recomendar la «mescalina» com[o] una droga más deseable para la muerte?

HUXLEY.—Es más deseable, sin duda, e[n] cierto sentido. Y es que mantiene al pacien[te]

(Pasa a la página 20.)

Librería índice por correspondencia

USTED PUEDE COMPRAR LOS LIBROS QUE APETEZCA DESDE SU CIUDAD, DESDE SU CASA

Ofrecemos al público: ●

Las últimas novedades
novelas
libros de técnica industrial
y de oficios
científicos
de arte
para regalos
de viaje
infantiles
libros de texto para estudiantes
lotes formados por nosotros, de ediciones diversas, a precios ventajosos.

Le ayudaremos a formar su biblioteca con ofertas especiales ●

Y libros raros y antiguos. Haremos, para usted, resida donde resida, en provincias o fuera de España, la vuelta por las librerías de viejo de Madrid, en busca del libro interesante.

CONSULTE Y HAGA SUS PEDIDOS A LA LIBRERIA POR CORRESPONDENCIA

indice

Francisco Silvela, 55. - Apartado 6076
MADRID

FORME SU BIBLIOTECA

Esta sección de nuestra Librería sirve para orientar a quienes deseen ir formando una biblioteca sistemática. Libros que no deben faltar en ninguna biblioteca y que, a veces, faltan.

LITERATURA

788.—EL HOMBRECILLO DE LOS GANSOS, por J. Wassermann. 35 ptas.

789.—LA FERIA DE LAS VANIDADES, por W. Thackeray. 35 ptas.

790.—OBRAS COMPLETAS, de Manuel y Antonio Machado. 250 ptas.

FILOSOFIA

791.—AVENTURAS DE LAS IDEAS, por A. N. Whitehead. 28 ptas.

792.—OBRAS SELECTAS, de Miguel de Unamuno. 250 ptas.

793.—ELEMENTO DE PSICOLOGIA, por J. M. Baldwin. 50 ptas.

HISTORIA

794.—HISTORIA DE ROMA, por Teodoro Mommsen. (2 volúmenes). 360 ptas.

795.—LA CULTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA, por Jacobo Burckhardt. 60 ptas.

796.—HISTORIA UNIVERSAL, por Walter Goetz. 10 tomos. Cada uno 250 ptas.

ARTE

797.—EL BARROCO. ARTE DE LA CONTRARREFORMA, por Werner Weisbach. 120 ptas.

798.—LAS PIEDRAS DE VENECIA, por Ruskin. 25 ptas.

799.—SUMMA ARTIS, por José Pijoan.
15 volúmenes. Cada uno 265 ptas.
Los dos últimos 365 ptas.

LIBROS PARA REGALO

800.—DE LA VIDA ELEGANTE, por H. de Balzac. 35 ptas.

801.—LEYENDAS, de G. A. Bécquer (en estuche). Tres tomos. 125 ptas.

802.—LAS MIL Y UNA NOCHES. Espléndida edición con magníficos grabados. Dos tomos en tela y oro. 625 ptas.

803.—MIREYA, por F. Mistral. 360 págs. En piel. 150 ptas.

804.—GRANDES ENIGMAS DE LA HISTORIA, por R. Ballester Escalas. 250 ptas.

805.—EL BOSQUE ANIMADO, por W. Fernández Flórez. Edición especial de lujo, ilustrada con bellísimos dibujos de Sáenz de Tejada. 300 ptas.

806.—VELAZQUEZ. Con introducción y textos de D. José Ortega y Gasset. 300 ptas.

807.—OBRAS ESCOGIDAS, de Luigi Pirandello. Seis personajes en busca de autor, Enrique IV, La pena de vivir así, El difunto Matías Pascal, Teatro nuevo y teatro viejo, y otras. 180 ptas.

808.—OBRAS ESCOGIDAS, de R. Tagore. 180 ptas.

809.—OBRAS COMPLETAS, de F. García Lorca. 250 ptas.

810.—HISTORIA DEL ARTE, por J. Pijoan. Tres tomos. 1.608 ptas.

811.—MANON LESCAUT, por el Abate Prevost. Lujosa edición en piel, con planchas de oro, ilustrada por Pedro Pruna. 600 ptas.

812.—ANTOLOGIA DE CUENTOS DE LA LITERATURA UNIVERSAL, por Menéndez Pidal. 250 ptas.
La misma obra, en piel. 350 ptas.

813.—JOCELYN, por A. Lamartine. 100 ptas.

NOVEDADES

31.—EL GRECO Y TOLEDO, por Gregorio Marañón. 300 ptas.

32.—SAN IGNACIO DE LOYOLA (Años de peregrinación), por James Brodrick, S. J. 125 ptas.

33.—PICASSO Y EL CUBISMO, por J. Camón Aznar. 700 ptas.

34.—EL MIRON, de Alain Robbe-Grillet. 50 ptas.

35.—LA DOBLE MUERTE DEL PROFESOR DUPONT, de Alain Robbe-Grillet. 50 ptas.

36.—EL TESORO DE JUAN SIN TIERRA, de Alain Robbe-Grillet. 50 ptas.

37.—LOS ORACULOS, por Margaret Kennedy. 60 ptas.

38.—LA PLUMA DEL FLAMENCO, de Laurens van der Post. 60 ptas.

39.—EL LAZO DE PURPURA, por A. Núñez Alonso. 125 ptas.

10.—PLATERO Y YO, por Juan Ramón Jiménez. 70 ptas.

841.—LAS AVENTURAS DE UN MALETIN NEGRO, por A. J. Cronin. 28 ptas.

842.—LOS PREMIOS CONCOURT DE NOVELA (Vol. I) 300 ptas.

843.—EL MORO DE GRANADA EN LA LITERATURA, por María Soledad Carrasco Urgoiti. 100 ptas.

844.—LA BAJA EDAD MEDIA, por Antonio Bagué. 500 ptas.

845.—TEORIA DE LA DINAMICA ECONOMICA, por M. Klecki. Un tomo de 200 págs. 42 ptas.

LIBROS INFANTILES

814.—HISTORIA UNIVERSAL EN LECTURAS AMENAS, por A. Llano.
Oriente. Grecia. Roma. 25 ptas.
Edad Media. 25 ptas.
Reforma. Contrarreforma. Absolutismo Real. 25 ptas.
La Revolución francesa. Las nacionalidades modernas. 25 ptas.
Historia de la América española, por Luis Ulloa. 26 ptas.

815.—GEOGRAFIA UNIVERSAL, por J. Palau Vera. 24 ptas.

816.—PUEBLOS Y LEYENDAS 22 ptas.

817.—ATLAS ELEMENTAL DE ESPAÑA 32,50 ptas.

818.—HISTORIA SAGRADA, por el Rvdo. R. Marimón. 32 ptas.

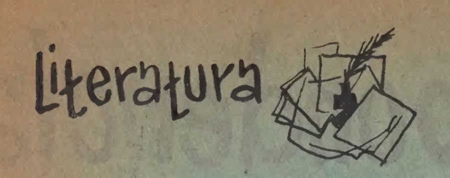
819.—LAS MARAVILLAS DE LOS ANIMALES, por A. Ballvé. 30 ptas.

820.—LIBRO DE LA NATURALEZA, por S. Maluquer y A. Parramón. 18 ptas.

821.—FISICA ELEMENTAL, por Carlos Manent. 28 ptas.

822.—LECCIONES DE COSAS, por C. B. Nualart.
Libro 1.° 25 ptas.
Libro 2.° 25 ptas.
Libro 3.° 30 ptas.
Libro 4.° 25 ptas.

823.—EL REY DEL RIO DE ORO, por John Ruskin. 60 ptas.



NOVELAS Y CUENTOS

846.—EL DESTINO SE LLAMA CLOTILDE, por Nino Guareschi. 40 ptas.

847.—LA COMEDIA HUMANA, por Williams Saroyan. 35 ptas.

848.—CUANDO ENMUDECEN LAS SIRENAS, por Maxence van der Meersch. 50 ptas.

849.—ALGO FLOTA SOBRE EL AGUA, por L. Zilahy. 50 ptas.

850.—CUENTOS COMPLETOS, de Grimm. 700 págs., ilustradas con 96 dibujos. 140 ptas.

851.—LAS MAS BELLAS LEYENDAS DE LA ANTIGÜEDAD CLASICA, por Schwab. 150 ptas.

852.—DAFNIS Y CLOE, de Longo. (Traducción de Juan Valera.) 35 ptas.

853.—CUENTOS, de Anton Chejov. 35 ptas.

854.—EL RETRATO DE DORIAN GRAY, por Oscar Wilde. Dos tomos. 70 ptas.

855.—CUENTOS, de Azorín. 60 ptas.

856.—LA PAGA DE LOS SOLDADOS, por William Faulkner. 60 ptas.

857.—EL OBISPO LEPROSO, por Gabriel Miró. 30 ptas.

858.—DIARIO DE UN CAZADOR, por Miguel Delibes. 55 ptas.

859.—LA MUJER NUEVA, por Carmen Laforet. 60 ptas.

860.—EL CERO Y EL INFINITO, por Arthur Koestler. 55 ptas.

861.—EL PABELLON DE REPOSO, por Camilo José Cela. 55 ptas.

862.—BAJO EL SOL DEL SATAN, por George Bernanos. 60 ptas.

863.—EL INSTINTO DE LA FELICIDAD, por A. Maurois. 20 ptas.

864.—LA INSTITUTRIZ, por Stefan Zweig. 25 ptas.

865.—LA MONTANA MAGICA, por Thomas Mann. 100 ptas.

866.—EL ATREVIDO MUCHACHO DEL TRAPECIO, por William Saroyan. 60 ptas.

867.—DOCTOR FAUSTUS, por Thomas Mann. 80 ptas.

868.—CARTA DE UNA DESCONOCIDA y SENDAS EQUIVOCAS, por Stefan Zweig. 50 ptas.

869.—LA PECADORA, por Pierre Benoit. 50 ptas.

870.—EL CAMINO DEL MAL, por Grazzia Deledda. 50 ptas.

871.—BABBITT, por Sinclair Lewis. 75 ptas.

872.—VARIACIONES DE UN ALMA, por Aldous Huxley. 50 ptas.

TEATRO Y POESIA

873.—POESIAS ESCOGIDAS, de Rubén Darío. 35 ptas.

874.—CANCIONES, de A. Machado. 35 ptas.

875.—LLAMA UN INSPECTOR (Teatro), de Priestley. 10 ptas.

876.—HISTORIA DE UNA ESCALERA y LAS PALABRAS EN LA ARENA, por A. Buero Vallejo. 10 ptas.

877.—ESTRICTAMENTE FAMILIAR, de Schroeder. 10 ptas.

878.—VOLPONE EL MAGNIFICO, por Ben Jonson. 10 ptas.

879.—EL BAILE, de Neville. 10 ptas.

880.—ANTOLOGIA, de Carolina Coronado. 234 págs. Pergamino. 100 ptas.

881.—FIESTAS GALANTES. ROMANZAS SIN PALABRAS. SENSATEZ, por Paul Verlaine. 13 ptas.

882.—ROMANCERO GITANO, por Federico García Lorca. 18 ptas.

883.—TEATRO, de Gabriel Marcel. 62 ptas.

Filosofía

884.—BAJEZA Y GRANDEZA DE DOSTOIEWSKI, por Antonio J. Onieva. Premio de Biografía "Aedos", 1954. 110 ptas.

885.—LOS MUNDOS ENEMIGOS, por Alvaro Fernández Suárez. El actual y palpitante conflicto entre el Oriente y el Occidente, estudiado por uno de los mejores ensayistas españoles. 45 ptas.

886.—ENSAYOS, de Miguel de Unamuno. Dos volúmenes. 225 ptas.

887.—ESPIA DEL MUNDO, por Giovanni Papini. 70 ptas.

888.—INTRODUCCION AL EXISTENCIALISMO, por N. Ablagnano. 21 ptas.

889.—EL LIBRO NEGRO, por G. Papini. 50 ptas.

890.—EL HOMBRE Y LA MAQUINA, por Julián Coffinet. 25 ptas.

891.—EL INFINITO EN EL PENSAMIENTO DE LA ANTIGÜEDAD CLASICA, por Rodolfo Mondolfo. 165 ptas.

892.—LECCIONES PRELIMINARES DE FILOSOFIA, por M. García Morente. 75 ptas.

893.—OBRAS COMPLETAS, de Sigmund Freud. Dos tomos. Cada uno 300 ptas.

894.—EL ESPECTADOR, por José Ortega y Gasset. Un volumen lujosamente encuadernado en piel y oro. 200 ptas.

895.—PSICOLOGIA APLICADA, por Th. Erismann. 35 ptas.

896.—BUDISMO, por P. P. Negre. 45 ptas.

897.—LAS FUENTES RENOVADAS DE LA VIDA, por Serge Voronoff. 45 ptas.

898.—NATURALEZA, HISTORIA, DIOS, por X. Zubiri. 75 ptas.

899.—LA CRISIS SOCIAL DE NUESTRO TIEMPO, por Wilhelm Röpke. 60 ptas.

900.—CONCEPCION DEL UNIVERSO SEGUN LOS GRANDES FILOSOFOS MODERNOS, por L. Busse. 30 ptas.

Ciencia

901.—LA CIBERNETICA, por Guilbaud, G. T. 42 ptas.

902.—INTRODUCCION A LA FISICA NUCLEAR, por D. Hallyday. 350 ptas.

903.—EL TRIUNFO DE LA TELEVISION, por E. E. Grinberg. Su actualidad. Su evolución. Su futuro. 87 ptas.

904.—25.000 AÑOS DE MATEMATICAS, por L. Hogben. Historia ilustrada de los números y las medidas. 175 ptas.

905.—ANALISIS MATEMATICO, por J. Rey Pastor. Tomo I 500 ptas.

906.—LA PEREGRINA HISTORIA DEL QUANTUM, por Banesh Hoffmann. 55 ptas.

907.—HISTORIA DE LA CIENCIA Y SUS RELACIONES CON LA FILOSOFIA Y LA RELIGION, por Sir William Cecil Dampier. 125 ptas.

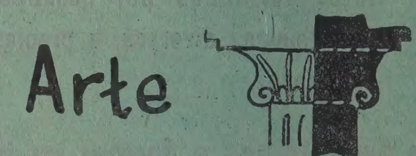
908.—¿QUÉ ES LA MATEMATICA?, por R. Courant y H. Robins. 200 ptas.

909.—ATOMOS, HOMBRES Y DIOS, por Paul E. Sabine. 40 ptas.

910.—MANUAL DE AUTOMOVILES, por M. Arias Paz. 110 ptas.

911.—EL ESPACIO Y EL TIEMPO, por Emile Borel. 30 ptas.

912.—GEOMETRIA ANALITICA Y CALCULO INFINITESIMAL, por Woods y Bailey. 220 ptas.



913.—DANZA ACADEMICA, por Serge Lifar. 150 ptas.

914.—EL SURREALISMO FRANCES, por Juan Roger. 35 ptas.

915.—MANUAL DE HISTORIA DEL ARTE, por Diego Augusto Iñiguez. Dos tomos con 530 págs. en total. 90 ptas.

916.—BENJAMIN PALENCIA (Abel Bonnard). 28 fotografías de cuadros del pintor. 30 ptas.

917.—DE GOYA AL ARTE ABSTRACTO, por Ricardo Gullón. 45 ptas.

918.—DOMINICO GRECO, por J. Camón Aznar. Dos tomos. 700 ptas.

919.—HISTORIA Y GUIA DE LOS MUSEOS DE ESPAÑA, por J. A. Gaya Nuño. 375 ptas.

920.—ARTE DEL ISLAM, por H. Glück y E. Diez. 550 ptas.

921.—ARTE BARROCO, por W. Weisbach. 550 ptas.

922.—ARTE DEL REALISMO E IMPRESIONISMO EN EL SIGLO XIX, por E. Waldmann. 550 ptas.

BOLETIN DE PEDIDO

.... de 195

Muy señor mío: Sírvase remitirme las obras detalladas a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).

(Firma)

N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....

NOMBRE Y DOS APELLIDOS ....
PROFESION ....
DOMICILIO ....
POBLACION ....

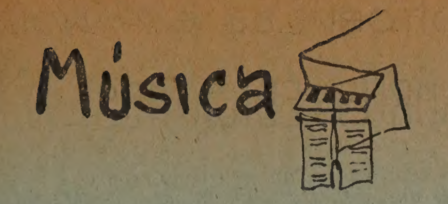
(1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

EXTRANJERO:

LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUES EN DOLARES (U. S.) AL CAMBIO DE 38,95 POR DOLAR.

SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.

DIRIJASE A «INDICE», FRANCISCO SILVELA, 55—MADRID



24.—**HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA E HISPANO-AMERICANA, por José Subirá.**
Un tomo con 1.022 págs., 989 grabados y 7 láminas en negro. **671 ptas.**

25.—**LA MUSICA, ETAPAS Y ASPECTOS, por José Subirá.**
Con un estudio preliminar del Marqués de Lozoya. Un tomo de 410 págs., ilustrado con 352 grabados y 16 láminas en color. **185 ptas.**

26.—**HISTORIA DE LA MUSICA, por B. Champigneulle.** **28 ptas.**

27.—**LA MUSICA EUROPEA CONTEMPORANEA, por Federico Sopeña.**
Panorama y diccionario de compositores. **50 ptas.**

28.—**TRATADO DE COMPOSICION MUSICAL, por J. Turina.**
Volumen I **50 ptas.**
Volumen II **75 ptas.**

29.—**TRATADO DE ARMONIA, por J. Zamacois.**
Libro II **50 ptas.**
Libro III **50 ptas.**

30.—**MUSICA DE ORIENTE, por R. Lachmann.** **30 ptas.**

CURIOSIDADES VARIAS

23.—**EL LIBRO DEL AMA DE CASA PARA 1957.** **90 ptas.**

24.—**LA COCINA CON OLLA A PRESION, por María Vidal.** **100 ptas.**

25.—**DECATHLON (Poesía del deporte), por Juan Becerril y Antón Miralles.** **18 ptas.**

26.—**TEMAS DE AJEDREZ, por M. Golmayo.** **48 ptas.**

27.—**EL LIBRO DE LOS NOVIOS**
Leyendas, creencias, símbolos y supersticiones. **50 ptas.**

28.—**MATERNIDAD SIN DOLOR** **50 ptas.**

29.—**AMOR Y VIDA CONYUGAL**
Con una exposición del método Ogino-Knaus. **40 ptas.**

30.—**MATRIMONIO Y MEDICINA (Grupo Lionês de estudios médicos).** **46 ptas.**

LIBROS ANTIGUOS RAROS Y CURIOSOS

31.—**COMMENTARIA IN SCRIPTURAM SACRAM, por Cornelii Lapide, A. París, L. Vives. 1881.**
26 tomos en 4.° mayor, pergamino, tela. **1.000 ptas.**

32.—**NUOVO ATLANTE ISTORICO, por Leonardo Cacciatore Firenze. 1835-1833.**
Tres tomos en 4.° apaisado, grabados, láminas y mapas, holandesa. **500 ptas.**

33.—**ANALES DEL REINADO DE DOÑA ISABEL II, por Javier de Burgos. Madrid, 1850.**
Seis tomos en tres volúmenes en 4.° holandesa. **400 ptas.**

34.—**OBRAS ESCOGIDAS, de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid, Piñuela, 1829.**
Once tomos en 8.°, ejemplar en rústica, intonso, carece de láminas. **300 ptas.**
Comprenden: Don Quijote, tomos I + IV. Novelas, V y VI. Persiles, VII y VIII. Teatro, IX. Galatea, X y XI.

35.—**CARTOGRAFIA E CARTOGRAFOS PORTUGUESES DOS SECULOS XV y XVI, por A. Cortesao. Lisboa, 1935.**
Dos tomos en 4.°, láminas. **300 ptas.**

LIBROS A PLAZOS

Nuevo servicio de la Librería INDICE para la venta de libros a plazos. Vea, en cada uno de los anuncios, las características de la edición, precios, plazos, condiciones, y cubra el boletín que figura al final de la página. El boletín sirve para todos, varios y cualquiera de los pedidos.

OFERTA NUM. 1

ATLAS UNIVERSAL (Aguilar).

Un volumen de 41 × 31 × 5 centímetros. Lujosa encuadernación en tela, con sobrecubierta en colores, impreso en papel fabricado expresamente.

Mapas y cartas a todo color.

Gráficos.

Abundantes y magníficas fotos.

Imágenes de la Tierra tomadas desde cohetes estratosféricos.

Datos, información y estadística al día.

Pago: 75 pesetas al mes. Veintitrés meses de crédito. Entrega, contra la primera cuota.

Pedidos, cubriendo y enviando el boletín del pie de la página.

OFERTA NUM. 2

BIBLIOTECA DE LOS PREMIOS NOBEL

Volúmenes de 1.000 a 1.500 páginas, formato 12,5 × 19 centímetros, cómodo manejo, impresos en magnífico papel biblia totalmente opaco, de fabricación especial. Lujosa encuadernación.

Publicados bajo el patrocinio de la Nobelstifelsen (Fundación Nobel) y la Academia Sueca.

Títulos

1. Luigi Pirandello (1934).
2. Grazia Deledda (1926).
3. José Echegaray (1904).
4. Theodor Momsen (1902).
5. Rabindranaz Tagore (1913).
6. Wladislaw Reymont (1924).
7. Frederi Mistral (1904).
8. William B. Yeats (1923).
9. Frans Eemil Sillanpaa (1939).
10. Bertrand Russell (1950).

En preparación: Selma Lagerlof, Kipling, Thomas Mann, Hermann Hesse, etc.

Primera serie: 20 volúmenes.

Entrega: Siete volúmenes contra el pago de la primera cuota. Los siguientes volúmenes se entregarán a razón de uno cada dos meses.

Cuota: 100 pesetas mensuales. La última cuota, hasta completar el costo total de los veinte volúmenes (3.960 pesetas), será de 60 pesetas.

Para pedidos, cúbrase y envíese el boletín del pie de la página.

OFERTA NUM. 3

OBRAS SELECCIONADAS

Encuadernación en piel flexible, con estampaciones en seco y oro, impresos en fuerte y opaco papel biblia, con caracteres sumamente claros y legibles. Llevan, además, una lámina en huecograbado con el retrato del autor y autógrafo. Su tamaño es 14 × 18 centímetros, con cantos miniados.

Romancero español. 85 ptas.
La divina comedia. **Dante.** 85 ptas.
Ensayos de **Miguel de Unamuno.** 225 ptas.
Obras poéticas completas de **Rubén Darío.** 120 ptas.
Obras completas de **Nicolai Gogol.** 120 ptas.
Novelas escogidas de **Rómulo Gallegos.** 120 ptas.
Narraciones completas de **Edgard Allan Poe.** 100 ptas.
Ana Karenina, de **León Tolstoi.** 120 ptas.
Los hermanos Karamasovi, de **F. Dostoyevski.** 85 ptas.
Obras completas de **Sir Arturo Conan Doyle.** 5 vol. 750 ptas.
Obras completas de **William Shakespeare.** 200 ptas.
Obras completas de **F. M. Dostoyevski.**
Traducción e introducción de **R. Cansinos Asens.** Cada tomo, 200 ptas.
Obras completas de **Santa Teresa de Avila.** 200 ptas.
Obras completas de **Oscar Wilde.** 175 ptas.
Obras completas de **J. W. Ifgang Goethe.** 200 ptas.
Teatro completo de **Henrik Ibsen.**
Traducción de **Wasteson y M. C. Wirth** 200 ptas.
Obras completas de **Federico García Lorca.** 250 ptas.
Novelas y ensayos de **Mark Twain.**
Traducción de **A. Lázaro Ros.** Cada tomo, 200 ptas.

Condiciones de compra.

1. El comprador puede escoger el título, títulos o lote de libros que desee.
2. El importe será pagadero en OCHO plazos (ocho meses), con un recargo del 15 por 100 sobre el precio al contado.
3. La cuota mensual nunca será menor de VEINTICINCO pesetas.
4. Si el número de plazos concertados es de CINCO o SEIS meses, el recargo será sólo del 10 por 100.
5. Los envíos se hacen por correo certificado contra el reembolso del primer plazo. Para el pago de los sucesivos, y salvo acuerdo en contrario, se ponen en circulación letras de cambio con vencimiento al día 5 de cada mes, por mediación del Banco Hispano Americano o Banco de Bilbao, si el comprador no señala otra Entidad bancaria.

Cubra y envíe el boletín que figura al pie de página.

BOLETIN PARA LA COMPRA DE LIBROS A PLAZOS

LIBRERIA POR CORRESPONDENCIA «INDICE»
Francisco Silvela, 55
MADRID

D. ...., de profesión ...., que trabaja en .... (Oficina, Empresa), y con residencia en ...., provincia de ...., calle de ...., núm. ......, piso ...., desea adquirir, por mediación de esa Librería, las siguientes obras, en las condiciones que se especifican en cada oferta (de las que figuran en esta hoja):

Número de la oferta	TITULO	AUTOR	Plazos que desea	OBSERVACIONES

Lugar y fecha .... de .... de 195...

Firma,

OFERTA NUM. 4

Jacques Pirenne: HISTORIA UNIVERSAL. Las grandes corrientes de la Historia.

UNA OBRA UNIVERSALMENTE FAMOSA QUE HA RENOVADO EL CONCEPTO CLASICO DE LA HISTORIA

No sólo el más apasionante relato de la epopeya humana, sino la **Historia Universal** más moderna y al día; una obra que, no es aventurado afirmar, tardará mucho tiempo en ser superada.

CONDICIONES

En tela: 75 ptas. a reembolso, recibiendo la obra completa, y diecinueve mensualidades de **80 ptas.** cada una, hasta completar el precio total de **1.595 ptas.**

En media piel: 140 ptas. al recibir la obra completa, y el resto en dieciocho mensualidades de **125 ptas.** cada una, hasta completar el precio total de **2.390 ptas.**

Pídase cubriendo el boletín que figura en pie de página anterior.

Consta de 8 grandes volúmenes en formato 20 × 27,5 centímetros, de a 500 páginas, más 300 grabados y mapas en negro, 8 bellísimas láminas y mapas a todo color, y dos extensos índices, de materias y alfabético, para facilitar la lectura y consulta.

Encuadernación en tela, con lomo de piel.

Rótulos grabados en oro fino.

Sobrecubierta offset a todo color.

Papel couché.

CONDICIONES DE SUSCRIPCION A LA OBRA

En tela: A la recepción de los primeros cinco volúmenes publicados (I, II, III, IV y V) se pagarán **110 ptas.** Mensualmente, **110 pesetas**, hasta la total liquidación del valor de la obra completa. El valor de los cinco primeros volúmenes publicados es de **Ptas. 2.000.**

En media piel: A la recepción de los cinco primeros volúmenes se pagará a reembolso la cantidad de **150 ptas.**, y **150 ptas.** cada mes, hasta la total liquidación del valor de la obra. El valor de los cinco primeros volúmenes publicados es de **Ptas. 2.500.**

Los restantes volúmenes serán servidos, a medida que aparezcan, al precio que rija, incrementando la cuenta con su importe, sin que la cuota mensual exceda de 110 y 150 pesetas, respectivamente, según que la encuadernación sea en tela o en media piel.

Cubra y envíe el boletín que figura en pie de página anterior.

OFERTA NUM. 5

ENCICLOPEDIA DE QUIMICA INDUSTRIAL, por el Dr. Fritz Ullmann.

Segunda edición.

Una obra de utilidad reconocida.

Precio total a plazos: 4.928 ptas.

Plazo inicial: 304 ptas.

Dieciséis plazos a 289 ptas.

Entrega, contra el pago del primer plazo.

Para pedidos, cúbrase y envíese el boletín que figura en pie de página anterior.

OFERTA NUM. 6

NUEVA ENCICLOPEDIA SOPENA

Cinco gruesos volúmenes con más de 6.800 páginas.

400.000 artículos enciclopédicos.

Etimologías del griego, latín, árabe, sánscrito, etc.

53 láminas a todo color.

44 láminas en negro.

400 grabados en negro a página entera.

11 mapas en color a tamaño doble, triple y a página.

Suplemento con la más reciente información.

Encuadernación en tela color rojo oscuro.

Título y ornamentos en oro.

OFERTA NUM. 7

LA COLECCION DE LOS PREMIOS PLANETA

En la noche no hay caminos, por **Juan José Mira** (1952). 60 ptas.

Una casa con goteras, por **Santiago Lorén** (1953). 60 ptas.

Pequeño teatro, por **Ana María Matute** (1954). 50 ptas.

Tres pisadas de hombre, por **Antonio Prieto** (1955). 60 ptas.

CONDICIONES

50 ptas. contra entrega, a reembolso, de toda la colección, y seis plazos de **30 ptas.** mensuales. Total, sin recargo alguno: **240 ptas.**

Pedidos, cubriendo el boletín que figura en pie de página anterior.

EDITORIALES ESPAÑOLAS

TAURUS EDICIONES, S. A.

La Editorial Taurus nació «porque sí», casi como una apuesta o un impulso deportivo, en el verano de 1954.

—Fuí a Santander —me dice don Miguel Sánchez— a pasar el verano, y, por casualidad, conocí, en la Feria del Libro que se celebraba allí, a don Francisco Pérez González, un hombre emprendedor y muy entusiasta. A los pocos días de haber trabado amistad, hablamos animadamente de las «cosas» referentes a los libros. La idea fué algo rápido. ¿Por qué no podíamos nosotros montar toda una Editorial? Y para probar que no era tan difícil el asunto pusimos mano a la obra, y aquí está esto.

«Esto» es Taurus: cuatro colecciones en pleno desenvolvimiento; algunos libros fuera de serie y varios proyectos. «Esto» es también un local espacioso, decorado con buen gusto en estilo moderno y claro, en el que trabajan varios empleados. «Esto», también es el despacho del Director-Gerente, que me habla desde el otro lado de su enorme mesa metálica, tan desordenada como es lógico en un hombre de trabajo intenso.

—A pesar de que fué en el verano de 1954 cuando empezamos a movernos para la fundación de Taurus, el primer libro apareció en marzo del año siguiente. Este primer libro era «Justicia cumplida», de Jean Meckert, y sirvió como argumento para la película de André Cayatte. Desde éste, hemos publicado cincuenta volúmenes, ininterrumpidamente, hasta hoy.

«Justicia cumplida» es también el primer número de la colección «Con el tiempo», exclusivamente compuesta de novelas o relatos novelados: «Vísperas del silencio», de Ignacio Aldecoa, es uno de ellos. Entre los próximos a aparecer están «Marty», una reciente novela de John Steinbeck, y también una muestra de la novelística india actual, titulada «La naturaleza de la Pasión», gran libro, ya traducido al inglés, francés y alemán, y próxima a ser vertida al italiano y ruso. Miguel Sánchez me dice que espera tener un gran éxito con la presentación de esta obra.

—Los libros que más se venden en España de todos los que llevan el «ex-libris» de Taurus son los de la Colección «El Club de la Sonrisa». Ahí están «El repelente niño Vicente», de Azcona, y «La historia de la gente», de Mingote...

—¿Novedades?

—Unos relatos de Pierre Daninos y tres novelas de Richard Gordon. En América, por el contrario, aunque va entrando poco a poco, aun no se vende mucho el libro de humor. Los libros de ensayo, por el contrario, sí. Nuestra Colección «Ensayistas de hoy» tiene gran aceptación, sobre todo en Méjico, Argentina y Chile. Entre otros, «Drama y Sociedad», de Alfonso Sastre; «En tierra extraña», de Lilí Alvarez, y «La logia de los bustos», de Papini. Otra Colección importante es «La Veleta», compuesta de reportajes y documentación política o de interés social. Así, «Roosewelt», «Dónde vamos, viajeros de la Tierra», de Romains... En esta Colección, «La Veleta», vamos a publicar seguidamente «Italia vista por Benjamín Palencia», de Carmen Castro; «Andanzas por Norteamérica», del director de cine italiano Mario Soldati; «The Outsider», de Colin Wilson, y algunos más.

Taurus tiene muy buena red de distribución en España, y más aún en América. El público responde, y al interés de los temas se añade lo cuidado de la edición, las portadas... Es una gran empresa este Toro ibérico, lanzado con empuje.

Miguel Sánchez habla vivaz, con conversación chispeante de andaluz.

—Sí, es una cosa bella esto de la Editorial. Los lectores acogieron bien a Taurus desde el principio; así la hemos podido ir engrosando poco a poco, de forma independiente, sin injerencias, siempre abiertos a lo mejor de la producción literaria.

Le pregunto por los proyectos.

—Vamos a crear un Premio de Humor, consistente en una cantidad en metálico y, posiblemente, un emblema «Taurus» en oro. También en pleno proceso de edición está la «Enciclopedia del Sacerdocio», de la que ya ha salido el primer volumen, y que es de por sí una obra monumental... Alfonso Sastre va a dirigir una «Colección Taurus de Teatro», que contará en su catálogo con obras de Mihura, Buero, Miller, Elliot, Fabri... También Manuel G. Cerezales va a dirigir una nueva Colección de Ensayos, esta vez puramente literarios. Los primeros libros, de Pérez de Ayala, Almagro y otros profesores. Algo monumental será la «Historia Universal», en cinco tomos, de Santiago Montero Díaz, catedrático de la Universidad de Madrid... Y ya olvidaba decirle que Maeso se hará cargo de una Colección dirigida al arte de la Cinematografía. Bardem está escribiendo un ensayo, que será el primero de la lista.

Hay quien dice que en España no se lee. Lo cierto es que las Casas editoras proliferan y trabajan a plena marcha. Uno, dos años, bastan para que un impulso quijotesco, en manos de hombres entusiastas y audaces, llegue a ser un conjunto sólido y lleno de porvenir. En Madrid hay una calle nueva, aun apenas urbanizada: calle del Conde de Valle de Suchil, y en esta calle, en un edificio recién terminado, se alberga una de estas empresas salida de la nada y convertidas en algo serio y duradero.

LUIS QUESADA

Seis preguntas "serias" a Pedro Caba

Hemos puesto «seis», como podríamos haber puesto ocho o doce; Pedro Caba las contestaría con arrestos. A este hombre le distingue su valor intelectual y su «humana» modestia, tejida de desplantes y sinceridad. Es sincero porque es sencillo, y porque es sencillo, puede aparecer petulante. Ahora mismo, Pedro Caba está siendo una de las cabezas españolas más pensantes, más «vivientes», más ricas en invención y hondura. Y su voz es personalísima, y su acento, propio. Un escrito de Pedro Caba se distingue en seguida: por su garra, su rumor interior melódico, su coraje y su ductilidad; y también por su defecto típido: la reiteración y la fronda. Si Pedro Caba consiguiera la síntesis apretada de su pensamiento, una ascesis verbal, «cauterizante», sería el escritor de más talla y quilates de esta hora... Pero no puede. Sus ideas, su alma, se expresan en borbotones, como fuente de manantial estrecho y subterránea vena implacable. Y tiene prisa; da la sensación de que se le acaba el tiempo. Corre, vuelve sobre sí, deja cabos sueltos, los retoma...

El alma de Caba es incandescente, cristianísima, «natural», espontánea, y alcanza en ocasiones un vuelo entre místico y patético que deja pasmo en el ánimo. Es lo contrario que un «intelectual» aséptico, asténico, indiferenciado, y, sin embargo, es un intelectual íntegro, con todas sus potencias y sentidos puestos en la obra vigorosísima de razón y corazón que está haciendo.

Caba es un espíritu religioso, pensante, puesto a vibrar, como un violonchelo, por el dolor de las ideas y de la vida, que le poseen y de las que sufre. (Si no se ve el fondo de la biografía, no se comprende la ideología.)

Nosotros nos atrevemos a afirmar que en el pensamiento español contemporáneo —y aun en el no español—, la obra de Caba quedará como una simiente enriquecedora, pues se plantea cuestiones filosóficas radicales y contesta a algunas con respuestas de nuevo cuño.

Tiene otro «defecto» Caba a los ojos de ciertos intelectuales de «tono», «minoría» y «capilla»: es claro; no alardea de «difícil», aunque su estilo sea elevado, sinfónico y, como digo, proliferante. Puede leerlo un joven de medianas letras.

Y yo insto a los jovenese españoles a que lean a este autor. Les enriquecerá más que el común. Es valeroso, personal, y se «defiende» por sí solo. El mérito de Pedro Caba, y lo que da indicio de su varonía mental, es que es un solitario que aguanta su vela, dándola pábulo con su propio espíritu.

F.

Tu obra escrita es gruesa; a juicio nuestro, punzante, vital y re... Sin embargo, esta obra despierta celos, suspicacias y enojos en sectores que podríamos llamar «académicos» y los antípodas, en ciertos jóvenes no doctorales»... Primero de todo: ¿tienes indicio de que esto sea así?; y segundo, si es así, ¿a qué lo atribuyes, por qué ocurre? Te ruego concisión y precisión en las respuestas.

No sé si tienes razón y aciertas del ...do en tus dictados. Sin duda apuntas ...en y recoges la realidad de ciertos ...dicios y los indicios de cierta realidad, ... sé si «académica» y no sé si «no ...ctoral», entendiendo ésta como antípoda de aquélla. He aquí la realidad ... los indicios: Una obra como la mía, ... que tengo publicada y la que tengo ...ometida y comprometida, y que re...lta sugestivamente discutible, y debie... ser discutida, porque resulta perso... l sin proponérmelo yo, y en cuya obra ...lo me propongo ser sincero conmigo ... con los demás, una obra así no pare... despertar en ciertos sectores intelec...ales de España ni curiosidad ni ex...ctación, ni afanes decididos de enten...miento y comprensión, siquiera para ...talogar el hecho y darle un lugar mo...sto pero propio, en el pensamiento ...pañol. Sí, es cierto eso. Tú dices más. ... hablas de que esa obra mía «des...erta recelos, suspicacias y enojos», y ...ecisamente en dos sectores «antípo...s». ¿Cuáles son esos sectores? Tú les ...mas, respectivamente, «académicos» y ... doctorales». Y en esto es en lo que ... sé si tienes razón y qué clase de ...zón es la que tienes. Quiero entender ... contestar, con la lealtad y la franque... que tú y yo usamos siempre, y ayu...rte a precisar cuáles son esos secto...s y quiénes sus miembros integrantes.

Desde luego, no todos los intelectua... españoles, ni siquiera todos los afi...onados o cultivadores de la filosofía, ...edan incluídos en ese sector que lla...s «académico». Tú sabes que poseo ...rtas valiosísimas, alentadoras y aun ...tusiasmadas, de personas dadas a la ...encia, a la literatura y al pensar filo...fico, las cuales, lejos de mostrar «re...los, suspicacias y enojo», se me han ...nifestado con máxima generosidad in...electual y humana y han sido quienes ...n su aliento o con su aplauso me ins... a perseverar en mi empeño y ter...nar mi obra, casi temeraria por lo ...gente y atrevida en el esfuerzo. Y co... me pides nombres y sabes qué poco ...tivo la reserva mental y la reticencia, ...i van los que no han regateado su ...nerosidad intelectual: Eugenio Frutos, ...dolfo Muñoz Alonso, Francisco Alcay..., los padres jesuítas fray Elías de Te...da, Jaime Echarri, Salvador Cuesta y ...rcía Asensio; los agustinos padres Fé... García, Victorino Capánaga, Angel ...Vega; el franciscano Tomás de Lezo ... el médico-sacerdote Vázquez Ogan...; los escritores, catedráticos o poetas ...maso Alonso, José Camón Aznar, A. Hernández Gil, Concha Suárez del Otero, Goy de Silva, José Hierro, Tomás Salvador, Ricardo Gullón, Gabriel Celaya, J. A. Zunzunegui, Margarita Grollero, A. Rodríguez Moñino, A. Gaos, T. Nieto Funcia, Iglesia Alvariño, Rodríguez de Rivas, A. Sánchez Bella, Francisco de Cossío, Diego Hidalgo, José María Pi y Suñer, y los hombres de ciencia Gregorio Marañón, Blanco Soler, Ramón Sarró, Alberca Lorente, Rey Ardid, Jiménez Ontiveros, Cabaleiro Goás, Noguer Moré, Montes Bravo, Jorge Sempere y R. Cuevillas.

Pero no he de callar esto otro: Mi libro fundamental y, por lo tanto, más importante hasta hoy, y que acaba de salir, se ha publicado con el auxilio económico y la suscripción previa de 150 amigos, entre los cuales están los ya citados, más otros que no lo están, como Laín Entralgo, Vicente Alexiandre, José María Pemán, López Ibor, Corts Grau, L. Eulogio Palacios, Manuel Mindán, Julián San Valero, Jorge Campos, Díaz de Entresotos, Vila Selma, padre Meseguer, S. J.; Marcelino Jiménez, doctor Zarapico, tú mismo y otros nombres menos relevantes. Y digo esto porque esa contribución económica supone ya una buena disposición para mi obra. Sin duda, tú como yo hemos notado que para tratarse de una obra como la mía, de indudable cariz filosófico, faltan nombres. Si no se han enterado, andan mal de información filosófica... Y si se han enterado (y en muchos casos me consta que sí) y no se han interesado, ¿no serán ésos los del «recelo, la suspicacia y el enojo»? ¿Que quieres también nombres? No sería correcto. Pero, además, tú has pensado en ellos y algunos irán saliendo luego.

Lo que me importa decir ahora es que todos los citados han mostrado su interés por mi obra, y los del primer grupo, interés máximo y aplauso desinteresado. Sí, **desinteresado**, porque muchos de ellos no me conocen personalmente y tal vez ninguno acepta, ni en su totalidad ni en parte, mis ideas filosóficas; unos, los filósofos escolásticos, porque saben que mi filosofía no es tomista ni escolástica, y otros, filósofos o no, porque ven que no es enteramente racionalista, ni existencialista, ni orteguiana. Quizá sólo han visto en mi obra un afán sincero de dar ideas e interpretaciones filosóficas propias y de alguna novedad. Y sólo por eso han aplaudido. No me negarás, Juan, que es un gesto liberalísimo, de amplia simpatía y afán de comprensión, capaz de ensanchar el pecho de un hombre tímido y modesto como yo, afectado de un profundo sentido liberal. Y lo que me sorprende es que se muestren más intransigentes, cerrados y cerriles aquellos que apoyan su actitud filosófica, científica o social en el énfasis de su liberalismo. Esos son los que más «recelos, suspicacias y enojo» han mostrado siempre frente a mi obra.

Ya Ortega no fué nunca hombre liberal, abierto en anchuras de comprensión hacia los demás, ni se satisfizo nunca de todas las sumisiones intelectuales de sus discípulos y amigos, que no eran ni son pocas. Más allá del radio de su egotismo todo lo menospreciaba. Nadie ha dicho más cosas duras de los intelectuales españoles, incluso de sus discípulos e incondicionales. Dijo que nadie llegaba a la entraña de su pensamiento filosófico, y que había que «ahormar» las cabezas de los españoles, y que las ideas filosóficas nos corrían sobre los cráneos sin calarnos ni adentrársenos, y que los íntimos y los discípulos mismos no entendían su obra, pues no hacían sido resbalar sobre sus metáforas. Nadie tiranizó más sobre sus discípulos, imponiendo libros sumisos y jaleadores; nadie desvaloró más a otros españoles de pensamiento (a Menéndez Pelayo, a Unamuno) ni permitió menos que se le discutiera ni comentara como no fuera certificando de antemano la sumisión. Y los orteguianos se impregnaron tan profundamente del maestro, que hasta en esto le han seguido, formando una tribu endogámica con un culto a su dios. Se salvan, naturalmente, algunos de estos discípulos, como me salvo yo, que lo fuí también, si bien de modo particularísimo. Pero su liberalismo no les permite a aquellos tales admitir que haya quien discuta a su dios, reservándose el derecho de comentarle, entenderle y explicarle.

Una muestra de ese sentido liberal de los orteguianos es Julián Marías. Fué en INDICE precisamente donde se publicó una dulce queja mía porque, siendo Marías director de un «Diccionario de Literatura Española», y justamente redactor de la sección de ensayo filosófico, apenas si se atrevió a incluir mi nombre ni mi obra, velando sus juicios con vaguedades y castrándoles todo alcance estimativo. Apoyándose en esos hechos y esos dichos—y en lo no dicho ni hecho—han surgido luego otros espoliques (de los que siempre van detrás y no delante) no menos **liberales**, los cuales, en vez de reprochar liberalmente a ese director y ese Diccionario que no incluyera nombres de autores, algunos menos modestos que el mío, me reprochan a mí que no tenga valía para merecer un puesto en el dichoso Diccionario. ¡Qué liberalísimas criaturas!

2 La Filosofía, con mayúscula, ¿tiene en España hoy algún cultivador máximo? Si es así —pienso en Zubiri—, ¿qué porvenir «esperas» para su nombre? Te ruego energía, sinceridad suma en el juicio.

La Filosofía, con mayúscula, tiene hoy en España un «cultivador máximo», como tú dices. Es Javier Zubiri, mente aguda, analítica, sagacísima, profunda, con extraordinaria preparación científica y filosófica. Pero de él espero bastante menos que sus incondicionales. Y ello por esta razón: Es una mente tan formalista y analítica, que detiene y roe su propio pensamiento, el cual avanza lento, lerdo, no recreado, vigilándose, espiándose, mirándose a sí mismo de reojo. Le he oído decir que carece de imaginación. No; carece de fantasía creadora. Se entretiene innecesariamente en distinciones sutiles, en tiquis-miquis verbales, y no llega a un «corpus» decidido. Oyéndole o leyéndole da la impresión de pobreza voluntariosa, esforzada y casi heroica. No se nota en él la ocurrencia genial (que se notaba alguna vez en Ortega, y más aún en Unamuno); no se nota el súbito enjoyarse con el pensamiento, que avanza iluminado y casi ciego. Es un enorme talento, lo contrario que el genio. Es, como Ortega, un procrastinante, es decir, una cabeza que no remata, que no terminará una obra completa, pero por razones distintas Ortega se distraía con las novedades como un modisto, sin deseos de ahincarse en los temas. Zubiri se ahinca tanto, que acaba pulverizándolos, como un roedor, sin ser capaz luego de síntesis y reagrupaciones. Ortega logró síntesis tan apretadas a veces, y con tal prisa por abandonar los temas, que no tuvo tiempo de sacar partido de ellos. En Zubiri no hay síntesis posibles, al parecer. Ambos tienen visiones certerísimas y profundas, pero ninguno remata.

3 ¿Crees que el mundo se acerca al pensamiento filosófico «puro», o se aleja de él? Llamo «pensamiento puro» al filosófico en estricto sentido. Personalmente opino que se aleja. Tú dirás...

Si por «pensamiento filosófico puro» entiendes, como yo, pensamiento abstracto y en el vacío, a distancia de lo real y de lo existencial, te aseguro que hemos entrado en una hora de la Historia de la Filosofía en que se van a terminar las «purezas». Y no sólo en Filosofía. El hombre es mestizo, aleatorio, impuro, y nada puro le es asimilable ni nutritivo. La «pureza» en la Política, como en el Amor y en la Filosofía, es siempre infecunda. Ni el agua **pura** sirve para beber, ni el oxígeno **puro** para respirar, ni la razón **pura** para vivir, ni la experiencia **pura** para andar por la



calle. Y el gran pecado de la Filosofía, desde Descartes, es su **pureza**, la de un pensar que se avergonzaba de servir para la vida. De la distinción en «cosas extensas» y «cosas pensantes» se sacaron dos tipos de verdades: las de hecho y las de razón. Ortega, entre otros, se opuso a esto y anudó el racio-vitalismo, pero dándole también un rigor y una **pureza** sólo explicables por el temor a «dar patentes de irracionalismo».

Frente a tanto **pensamiento puro** ha surgido el existencialismo, que suele aquejar de lo contrario, del ensalzamiento de todo lo impuro, innoble y sucio, nada más que por serlo y producir náuseas. Frente a unos y a otros hay que proclamar al hombre como impuro, pero a la fuerza y no por afán de serlo, sino al hombre impuro con ansias insobornables de purezas últimas. Y ahí surge la filosofía existencial, no existencialista, la filosofía que parte del hombre, que se centra en el hombre y que al hombre vuelve con el hatillo de sus hallazgos, conseguido en sus búsquedas por el mundo. Es lo que yo llamo Antroposofía, la vuelta a San Agustín, que hace al tomismo y al neotomismo perder eficacia y posibilidades. Ha llegado el momento de rehusar por estéril todo formalismo rígido, todo racionalismo, todo pensamiento puro, que da siempre en idealismo. Porque el idealista, así en filosofía o en arte como en política o en amor, es aquel que no ama lo que hay, lo que da la realidad humana, impura y epicena, ni la acepta tal y como la da, sino que quiere en ella lo que no hay y tal vez lo que nunca habrá. La aberración aparece cuando, precisamente porque no ha de haberlo nunca, lo ama y lo exalta. Y entonces se nota que el idealismo es tanto un amor falso a la pureza irreal como un **odio a lo que hay**. Notemos que es el anarquista puro el que canta al Estado puro, sin autoridad ni mando, ni casi hombres; que es el anticlerical el que exalta un sacerdocio que nunca o casi nunca puede darse; que sólo el inape-

(Pasa a la página siguiente.)

RESPUESTA A DOS CARTAS

Saber filosófico y saber científico

Confieso mi embarazo al intentar responder a Guillermo Sureda Molina y a José Manuel Lozano García, por los reparos que en carta al director han puesto a mi artículo sobre el libro de Pedro Caba «Metafísica de los Sexos Humanos». Si por el texto mismo del artículo aquel no han entendido o sobreentendido mi pensamiento, va a ser bien difícil explicarse sin mucho tiempo y espacio por delante. Es tal la abundancia de razones que abonan la postura que allí adopto, y son tan laboriosas, que temo que INDICE no pudiera ofrecernos la hospitalidad que necesitaríamos. Habría para escribir mucho, mucho. Bastante más de lo que sospechan mis interlocutores.

Ocurre también que abordaría con sumo gusto la discusión serena de estas cosas, siempre que se tratara del interés por entenderse y no de ganas de polémica o pelea. Encuentro desconsideración en el tono que emplea Sureda para referirse a mí. Pero eso es lo de menos. Ya lo he olvidado. ¿Será que la rotundidez de mis juicios en aquel artículo ofende, y que Sureda se considera por ello relevado de los normales miramientos? Es muy probable que sea así. Pero yo me ratifico en las expresiones empleadas allí, punto por punto, y aseguro que no adolecen, ante mí mismo, ni de ligereza, ni de doble o torcida intención, ni de frivolidad.

UNA OBSERVACION SOLO EN CONCRETO para el señor Sureda: cuando digo en ese artículo que desde Pascal no ha habido libro más substancioso, lleno, transparente y entrañable que el de Pedro Caba, a que allí me refiero, estoy dando testimonio de algo que me ha sucedido a mí. No estoy haciendo historia de la Filosofía, ni nada semejante. Y trato con ello de proponer al lector eventual un argumento, ad hominen, a favor del libro de Caba, para despertar un interés en él por el libro que comento, haciéndole conocer el valor que para mí ha tenido, y eludiendo entrar en el modo de decir, de analizar y concluir de la Filosofía al uso, que es para mí algo particularmente desagradable. ¿Es que no me concederá el señor Sureda el derecho a esas estimaciones o el de expresarlas? Aun cuando no me lo conceda el señor Sureda, no podrá evitar que siga ejercitándolo. Pero que conste que yo creo que el señor Sureda me concedería ese derecho, si se plantea como cuestión de reconocimiento de un derecho.

Y en cuanto a la cuestión de fondo, repito que no hay la más pequeña posibilidad de explicarse en el espacio que puede concedérsele a esta réplica. Diré solamente que, a mi juicio, el tiempo de la Filosofía ha pasado, por lo menos tal y como fué configurada por los griegos al cultivarla y cómo se ha alimentado después en la tradición histórica. Hubo un tiempo, hasta Kepler y Galileo, en que la Filosofía pretendió abarcar el saber positivo de la Naturaleza. Desde entonces, con la fundación de la ciencia natural exacta —la Física—, las ciencias de la Naturaleza se han desarrollado ampliamente y ha sido universalmente desdeñado lo que el saber filosófico sobre la Naturaleza representa frente al saber científico. ¿Qué es la Cosmología frente a la Física, la Química, etc...? Ahora comenzamos a cultivar las ciencias humanas, en sentido estricto, dentro de lo que llamamos Escuela de la Historia. Ciencias humanas en sentido estricto son, en nuestro ánimo, aquellas que alcanzaran para sus contenidos y sus métodos, respecto de lo humano, el grado de validez y de eficacia que han alcanzado las ciencias naturales en su campo propio. Pues bien, al igual que el nacimiento de las ciencias de la Naturaleza redujo prácticamente a la nada el valor del saber filosófico para el dominio de la Naturaleza, el nacimiento de las ciencias humanas en sentido estricto privará de valor el saber filosófico sobre lo humano. Si esto llega a ser así, ¿qué le quedará a la Filosofía? A mi juicio, no le va a quedar casi nada. La Filosofía quedará como un modo de ejercicio mental característico de la época anterior a la fundación y cultivo de las ciencias humanas en sentido estricto, al igual que la alquimia define un tiempo anterior, pongamos por ejemplo, al Lavoisier, o al igual que la explicación de los fenómenos del movimiento, según Aristóteles, da carácter al tiempo anterior a Galileo.

TENGO CONCIENCIA DEL ATREVIMIENTO que supone decir esto; pero, no obstante, digo que la actitud filosófica de conocimiento y la mentalidad que se forja mediante el ejercicio de esa actitud se opone para mí a la actitud científica y entraña una verdadera deformación mental o un vicio y «afectación» de la inteligencia. Si mis interlocutores, a través de esas cartas que contesto, o algún otro, sienten curiosidad por informarse respecto al fundamento de estos juicios, en la Escuela de la Historia —pueden dirigir las cartas a INDICE— les proporcionaremos material y sostendremos la correspondencia o las conversaciones que fueran necesarias para atender su interés. Por lo demás, bien pueden advertir que aquí no cabe entrar en desarrollo de tales temas, por grande que fuera nuestro deseo y el mío en particular.

Como digo, tengo conciencia del atrevimiento que supone hablar así; pero me escudo en la advertencia de que creemos tener razones satisfactorias y comunicables o de validez general —como decimos— para hacerlo. Tras de esta defensa, nadie tiene derecho a escandalizarse y a proscribirnos por anticipado. Lo único congruente es pedir esas razones, examinarlas y discutirlas. Cuando menos, es seguro que con proscripciones en el vacío, nosotros seguiremos tan tranquilos nuestra marcha. Y otra cosa: nuestras razones no son las de Augusto Comte, porque no íbamos a repetir una experiencia fallida. Y el lector puede creerme, bajo mi palabra, que nuestra posición en su singularidad no responde a un afán de distinguirse, sino que es algo a lo que hemos llegado arrastrados por exigencias mentales ineludibles.

Todo cuanto tengo que decir al respecto puede resumirse así: sólo hay dos modalidades del saber humano con fundamento suficiente: el saber científico y el saber religioso. El saber filosófico es un saber pseudo-científico. El saber científico, por principio, no entraña saber ontológico alguno. Es un saber insubstancial, pero útil. El saber religioso es un saber, creo que la única forma humana de saber, substancial y vivificante. Entre el saber científico y el saber religioso no hay interferencia ni relación alguna. Aun cuando a los dos los llamemos saberes, son cosas heterogéneas: se trata de una de tantas trampas del lenguaje contra las que hay que estar prevenidos.

Y, PARA TERMINAR, AÑADIRE que mi admiración por Caba en este libro se debe principalmente a que Caba es un filósofo que orienta la Filosofía por un nuevo derrotero, aun cuando ni él mismo, acaso, advierte la índole de lo que hace y lo que su tarea reclama de él. Entre otras cosas —así lo he dicho a él mismo por escrito—, necesita configurar conceptualmente, puesto que por vía de ejemplo ya lo hace, cuál ha de ser el objeto de la Filosofía, cuál es el dominio de su competencia. Del libro de Caba, al que nos estamos refiriendo, son expresiones como esta de la página 28 de la edición de INDICE: «...la pregunta por la esencia es pregunta retracta, mellada, calculada y dobladita de intención, propia de filósofos profesionales, quienes han de fingir complejidad y profundidad a fuerza de preguntas que no tienen necesidad de hacer, o a fuerza de respuestas que no pueden satisfacer a nadie». De Caba es también (pág. 11), «...el filósofo profesional, retorciéndose en dolos e ignorancias afectadas...». Imputa a los filósofos la creencia de que «las existencias reales son demostrables, y que sólo lo que se demuestra existe». Se pregunta (página 13), «¿no es malicia filosófica, cazurrería irónica y falsa de filósofos fingir que no se sabe si hay o no hay Dios, para preparar luego unas razones, muchas veces especiosas, articularlas en andamios o escaleras, y hacer creer que, con esas razones, se ha demostrado su existencia, sembrando en los hombres ingenuos la subcreencia de que, si no hubiera habido tal demostración, Dios no existiría, pues la demostración es como un decreto de la razón humana?». Son numerosísimas las citas que podría hacer para ilustrar la afinidad de pensamiento que en esta materia hay entre Caba y yo, y que da razón de los términos de aquel artículo mío. Ahora bien, justificar esta posición es algo que excede evidentemente las posibilidades de este tratamiento. Esa justificación requiere la obra de Caba y la mía, de modo que no puedo hacer por mi parte sino prestarme a la comunicación, el diálogo y a cuantas explicaciones se me pidan.

T. NIETO FUNCIA

(Viene de la página anterior.)

tente sexual, el incapaz de amar a la mujer, canta a la mujer imposible y precisamente porque lo es. Del mismo modo la Filosofía quiere ser pura cuando no ama lo real del mundo, de la naturaleza y del hombre.

Hoy está terminando la vigencia del racionalismo europeo, es decir, del pensamiento puro filosófico, como está terminando el pensamiento científico puro o abstracto, aunque queden epígonos y gentes tardías, porque son largos y lentos los crepúsculos de la Historia y las transiciones en tornasol del pensamiento. Pero el Psicoanálisis terminó con una Psicología abstracta y pura, como la Física ha terminado con la pretensión de verdades físicas absolutas y la Antroposofía terminará con el filosofar de los teoremas puros.

4 Has leído el número anterior de INDICE. ¿Viste la carta que un joven escribe desde Mallorca sorprendiéndose del juicio de T. Nieto sobre tu libro «Metafísica de los sexos humanos»? ¿Te importaría argüir algo sobre el caso? Puede tener interés «documental» que tú, autor de ese libro, ilustres sobre él a los lectores o les «inicies» en el propósito de los que seguirán, puesto que tal «Metafísica» no es más que introducción a una serie posterior.

Sí; he visto la carta de G. Sureda, de Mallorca. Y como él, creo que Nieto Funcia se excedió en elogios a mi librito. Soy el primero en lamentar su escrito espontáneo, abundante y generoso, aunque, naturalmente, le agradezca tanta generosidad. Nada tengo que decir respecto a la carta de ese joven, salvo esto: Que no creo que Nieto se haya propuesto «confundir a la gente» haciendo valer mi nombre al par o por encima de esos autores que cita. Supongo que Nieto responderá hablando de **sus** intenciones. Pero no dejo de sorprenderme de que el joven «ingenuo» de Mallorca nos hable de su afán de claridad, valentía e independencia en los juicios y se espante y tome rabietas porque alguien se permita opinar sincera, valiente e independientemente, aunque exagerando sus alabanzas. Por si fuera otro «liberal» del pensamiento **puro**, no estaría demás que releyera el párrafo aquel de la respuesta de INDICE a su primera carta, en que decía: «No le ha gustado a usted lo del «sí, pero no»... Es decir que usted reclama una adhesión total a Ortega, sin distingos», etc, etc.

5 La filosofía, según tú la piensas y la vives, ¿va a cambiar de signo y enfoque, o seguirá los carriles y «patrones» clásicos?

La considero hecha en la respuesta tercera.

6 Fuera de Zubiri, ¿hay pensamiento filosófico propiamente en España? ¿Qué aportación es la de Ortega supone novedad? Por último: ¿existen epígonos dignos de crédito? Te ruego nombres propios.

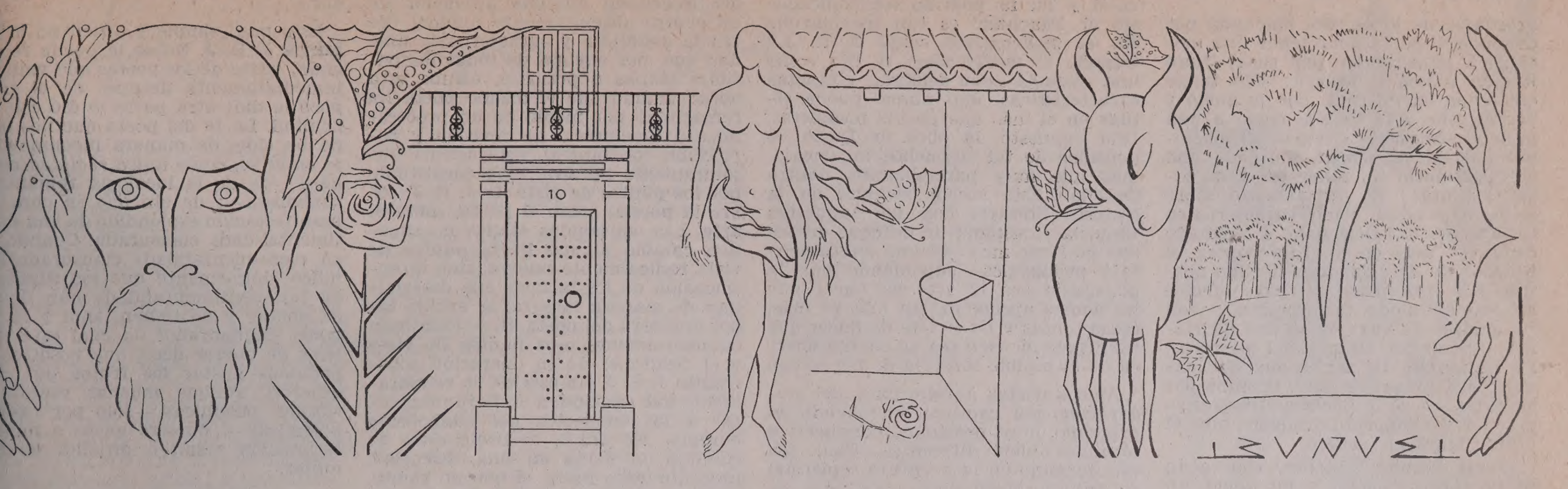
Creo que hay hoy, gracias a Ortega, Unamuno y Zubiri, un pensamiento filosófico español que va granando. El ensayismo facilón, deportivo, que a todo jugaba y a nada se comprometía, empieza a desacreditarse, como era de esperar. El hombre de hoy está ávido de verdades profundas, de las que se revuelven en la sangre y aparecen en la conducta y en las convicciones políticas. El hombre tiene que decir quién es, conduciéndose ante los demás; su existir es co-existir. No tiene como misión única pensar, pero no puede existir con alguna autenticidad sin pensamiento, y un pensamiento al ritmo de su vida y sus exigencias, de modo que sea un pensar vivo y en vivo. La verdad tiene su nido entre las rocas del corazón y oye el rumor de los propios manantiales.

Hoy hay un pensamiento filosófico en España, y hasta una Filosofía genuinamente española como nunca la hubo desde Vives. Ha habido cabezas tan filosóficamente finas como la de Suárez y tan ávidas como la de Sanz del Río, pero eran pensamiento forastero, no español. Ha habido pensamiento español muy representativo, como el de Séneca, Maimónides o Molinos; pero no ha sido pensamiento metafísico de verdad. Y ha habido una espléndida legión de místicos, pero no han sido filósofos propiamente dichos. Tampoco lo ha sido Unamuno del todo. Zubiri no parece enteramente original ni capaz de completar un sistema. Sólo hay la filosofía de Ortega hoy por hoy, auténtica filosofía y auténticamente española, que además tendrá proyección sobre el pensamiento europeo y americano. Sólo que Ortega se dejó muchos cabos sueltos. Se entretuvo demasiado en temas culturales, literarios, políticos y aun deportivos y no zahondó en sí mismo ni se ahincó enérgicamente en los grandes temas de la Filosofía. Al final de su vida parecía no tener fe en el pensamiento humano ni en el filosofar. Nadie ha llamado más veces «tremebundos», «estremecedores» a los problemas filosóficos que Ortega, quien siempre superlativizaba las dificultades. Y en vez de acometerlos con denuedo (de «cogerlos por los cuernos» como él decía) solía darles una graciosa larga cambiada, dejando el esfuerzo para mejor ocasión. Y no siempre esa mejor ocasión llegó.

No sólo hay epígonos de Ortega «dignos de crédito», como tú dices, sino también con obra propia muy madura: Joaquín Xirau, José Ferrater Mora, José Gaos, Eduardo Nicol, David G. Bacca, Julián Marías, Recaséns Siches, García Valdecasas, Laín Entralgo, Manuel Granell, María Zambrano, Fernando Vela. De este último no se me alcanza cómo no se decide a más grandes aventuras, pues pocos tienen tanta disposición para la filosofía ni se manifiestan como mente tan fina y penetrante...

Y por último, una declaración por mi cuenta: Soy poco joven y me siento cansado, dolorido de tanto cerrilismo intelectual y tanto coto cerrado en gente sin efusión cordial ni buena disposición para la convivencia y la comprensión mutuas. El rencor intelectual es el máximo rencor. Nada me importa que me aplaudan o no, que estimen o no mi obra. Siento la profunda necesidad de hacerla, y la haré si Dios lo permite. He de exponer mi pensamiento con radical sinceridad. Frente a los que cultivan el desconocimiento de los demás y he dicho lo que he dicho sin ira, pero con claridad. Claro que hay más camarillas y cotos cerrados que los que he señalado. Pero como no me preguntó por esos otros...

poeta, su casa, el pesebre de "Platero" y el pino bajo el que está enterrado el asnillo célebre



JUAN RAMON JIMENEZ, EN LA TRADICION POETICA DEL MEDIO SIGLO

concesión del Premio Nóbel a J. es una buena ocasión para dir homenaje al poeta. Muchas nas —antes y mejor que la mía— habrán movido con tal fin. Fin o, homenaje justo. Por mi parte que la más honesta manera de arse a este homenaje es reflexio- un momento sobre la obra del a, con la mayor seriedad posible mo si el importante galardón que a sido otorgado no existiese. Así le uno librarse de caer en la ton- panegírica y exaltatoria propia stos casos, cosa a todas luces con- ente, puesto que la tontería, in- o la panegírica, nunca constituye enaje aceptable.

antedicho trata simplemente de el sentido de estas líneas, y en ún caso de disminuir entusiasmos gatear alegrías. El hecho es im- ante, y como tal me ha produci- un especial contento, cuyas tres nes principales explico a conti- ción. La primera es que el premio o haya recaído sobre un escritor ñol de tan indudable valor. La nda, que haya recaído precisa- te sobre un poeta, cosa que me ce especialmente justa, ya que la ía, tanto por su bulto colectivo o por la excepcional importancia nas cuantas figuras individuales, parece la parcela más rica de tras letras en lo que va de siglo. ercera, personalísima, es que he do la noticia en Inglaterra, isla última donde lo contemporáneo ñol es ampliamente desconocido. o de un conocimiento de tipo ge- l, y no me refiero, claro está, a specialistas en literatura españo- ero aun éstos muestran un curio- espego o falta de interés por lo contemporáneo, con contadas excep- es, entre las que merece citarse, su constancia y entusiasmo, la del esor Trend, de la Universidad de bridge, autor de la única aporta- inglesa —que yo sepa— a la divulgación del poeta que nos ocupa: traducción y prólogo de una selección titulada «Fifty Spanish Poems» (1).

¿Cómo juzgar, a estas alturas, la obra poética de J. R. J.? Ante todo, con libertad. El mismo J. R. J. nos enseñó esta libertad de juicio, tanto acerca de su propia obra como de la de los demás. Después, con exigencia: la obra de J. R. J., que nace de una estricta raíz de exigencia, no puede ser juzgada rectamente sin ella. El poeta ha sido pródigo en exigencias para consigo, para con sus inmediatos contemporáneos, para con sus sucesores. Libertad, pues, y exigencia: dos notas que hacen de los mejores juicios de J. R. J. excelentes puntos de partida para el crítico que sepa distinguirlos de los peores, aquellos donde la exigencia se convierte en persecución y la libertad en arbitrariedad. El mecanismo psicológico o juego de humores, por el cual libertad y exigencia se convierten, algunas veces, en J. R. J., en arbitrariedad y persecución, es cosa que ignoro. Pero el hecho debe ser anotado en su doble aspecto, porque los juicios persecutorios y arbitrarios de J. R. J. son peligrosos. Peligrosos porque están siempre formulados con aguda inteligencia (en este caso, falaz). Cuando no sucede así nos brindan, como digo, excelentes apoyaturas, no sólo para entender su propia obra, sino para situar el desarrollo de nuestra poesía en lo que el siglo lleva andado. Y ¿cuál es el puesto que dentro de ese desarrollo ocupa este incansable andador. Más aún: ¿hasta dónde ha llegado? ¿En qué relación están con él quienes en España empiezan a ejercer ahora ese mismo quehacer de poesía, al que él se entregó de modo tan entero? Las notas que apuntamos a continuación tratan de responder de modo conjunto a las preguntas a que acabamos de formular.

En uno de los momentos en que su juicio nos parece más sólido y autorizadamente fundado, J. R. J. trazó este preciso esquema:

«Siempre que se me ha hablado de una antología de la poesía española contemporánea, he dicho lo mismo: que es imprescindible empezar por Miguel de Unamuno y Rubén Darío, fuentes de toda ella (y de lo que falta). En Miguel de Unamuno empieza nuestra preocupación metafísica «consciente», y en Rubén Darío nuestra creciente preocupación estilística, y de la fusión de esas dos grandes calidades, esas dos grandes diferencias, salta la verdadera poesía nueva (...). Y después de Miguel de Unamuno y Rubén Darío, y antes que ningún otro, pues en él comienza, sin duda alguna, y de qué modo tan sin modo, aquella fusión, Antonio Machado, «el fatal» (1936).

A mí, tal esquema no puede parecerme más lúcido, tanto en el señalar como cabeceras de la poesía producida hasta 1936 —con ese paréntesis de radical acierto «(y de lo que falta)»— a Darío y a Unamuno, como en el fijar en Antonio Machado el primer fruto de continuidad de lo que ambos representan. El otro fruto de tal continuidad es el propio J. R. J. Lo que sucede, a mi modo de ver, es que esa fusión, aunque fuese, como fué, importante en los dos, se realiza de modo que en Machado lo metafísico «consciente» es lo que domina, mientras que en J. R. J. es lo estilístico, no menos «consciente», lo que pone sello más característico. La prueba de ello es que, a la larga, la característica dominante acabó por comerse a cada uno de sus respectivos sujetos. Lo metafísico «consciente» se comió al poeta Machado, aunque, para ventura nuestra, alumbró al maestro Juan de Mairena. Lo estilístico «consciente» —menos fecundo, claro—, no digo que se comiese a J. R. J., pero sí lo ató para siempre a una ronda perpetua, a una solitaria y perpetua vuelta de noria alrededor de sí mismo y de la perfección imposible.

Machado vió mucho más lejos que J. R. J.; vió Machado tan lejos, y fué tan lejos, que se dejó atrás a sí mismo (por eso Machado vivió sus últimos años en una casi absoluta esterilidad poética). J. R. J. se arriesgó tanto en la propia contemplación, que se perdió allí donde se arriesgaba (por eso Juan Ramón Jiménez ha vivido muchos años limando, con impresionante obsesión, las uñas ya limadas de su «Obra»). Es curioso el caso de estos dos poetas, unidos por la amistad y por el ejercicio paralelo de su menester, que arrancan de los mismos puntos de partida, para llegar al cabo a soluciones de signo absolutamente contrario. Punto por punto, las actitudes de J. R. J. podrían ser contrastadas con las de Machado en este sentido. Piénsese, por ejemplo, en la furia correctora, rectificadora, perfeccionadora, de J. R. J., que afectó a toda su obra, desde la más temprana a la más reciente. J. R. J. corrige en busca de lo esencial. Machado no corregía o, al menos teóricamente, desestimaba la corrección: «Lo esencial en arte —escribió— es siempre incorregible.» Aquél vuelve incansablemente sobre lo publicado, considerándolo como parte de una obra informe que debe ser elaborada —¿cuándo?—, hasta alcanzar la perfección esencial; éste publica sólo para librarse del maleficio de lo inédito y, más aún, para no volver a

(Pasa a la página siguiente.)

(1) También ha contribuído a esta divulgación el poeta Roy Campbell con una reseña fuertemente desfavorable del trabajo arriba citado, en la que insertaba —como contrapartida ejemplar— algunas versiones propias. Recientemente, editada por el Dolphin Book Co., Oxford, ha aparecido una traducción de «Platero y yo», debida a los americanos William y Mary Roberts.

J. R., AUTENTICO

Se tiene de Juan Ramón una idea que me parece preciso desterrar, por perniciosa. Esta idea es edulcorante: Juan Ramón es puro, sencillo, mirífico, tierno; en cada instante a punto de quebrarse y llorar. El alma del poeta se posa en los seres y, como en un beso, les comunica su fragilidad y temblor...

Creo que esta idea es errónea y conduce, por tanto, a una interpretación defectuosa de su obra.

Si Juan Ramón fuese sólo dulzura, su obra sería insípida. Lo que hace de esta obra algo intenso, vivo, es que nace de una raíz pasional —y, por cierto, con pasiones estremecidas, que dan susto—. Hay que mirar a los hombres con valor, para explicárselo. La verdad no daña, si está expuesta con respeto y ánimo de verdad, no de herir.

Juan Ramón es un poeta por nacimiento y vocación. Esa vocación le viene de su egotismo y de un sentimiento peculiar ante el mundo. Pocas veces una persona ha mirado más a las cosas «viéndose» en ellas, después de inundarlas de sí propio. Donde ha vuelto los ojos Juan Ramón, allí estaba antes su alma diciendo: «Soy yo. Esto —este árbol, esta rosa, este borriquillo— también eres tú. Si tú no los miras, no tienen sentido, prácticamente desaparecen, no son.» Y el poeta se ha complacido de este «yo» suyo, que es el todo, la parte y la explicación del todo y de lo casual y parcial.

Juan Ramón es un yo inflamado de su talento indiscutible y de la enfermiza receptibilidad de su vida, a la que ha aplicado el oído, los ojos y las yemas de los dedos. No ha visto ni tocado ni gustado otra cosa. De tan delirante que es esta autocontemplación, ha rebasado de sí y se ha convertido en enseñanza, en canto y cifra de otros seres. Y sin esa vena pasional y loca no se explica al poeta, ni su obra tiene dignidad honda y dimensión.

Lo que compunge es ver la estatua del poeta edificada por él golpe a golpe, caricia a caricia, sin atención mínima para nadie ni para nada que no sea su egoísta espíritu, poseso de sí mismo.

¿Qué ganamos con un Juan Ramón explicado tendenciosamente, al modo lacrimoso y sentimental?

La pureza de su obra ha nacido precisamente del combate con la impureza de sus pasiones y obsesiones. (Detrás de Platero está Pan, triste de sexo y melancolía.)

Juan Ramón es un hedonista. Este hedonismo le enaltece como poeta: es la clave de su obra, depurada, trabajada, de artesanía espiritual y de orfebre de las sensaciones físicas, carnales... Sin su «andalucía» de junco y «cañí», vieja, civilizada y escéptica, Juan Ramón sería un fenómeno literario inexplicable. Hay mucha cultura heredada en su alma y mucha gitanería en su corazón de Narciso metafísico. ¿Qué ve Juan Ramón en el agua de su espíritu?, Se ve como con «derecho a todo», insolidario. ¿Qué busca? Busca a Dios en el fondo de la corriente, como un reflejo de la «divinidad» del propio poeta, que se duele de no ser eterna, inmarcesible y única.

El patético canto de Juan Ramón lo encuentro yo en este llorar la «divinidad» entrevista y fugitiva, que pasa con los días y los minutos, y que no se sabe dónde anida, ni qué es, ni si existe, ni hasta cuándo, ni si nos espera...

Juan Ramón es un espíritu pagano, injerto en dosis mínimas de catolicismo español, que ha respirado al nacer y pasar junto al borde del camino.

Así lo veo yo, al menos, resumidamente.

No es la vena lírica del poeta su flauta; ese son lírico despista y descarría. El son que a mí me conmueve es la patética emoción del hombre viéndose vivir y la ambición trémula, doliente de querer vivir él sobre todo, antes que todo, a costa de todo... En este patetismo existencial «egoísta» creo que está el Juan Ramón intenso que va a seguir vibrando, quejándose en el mundo.

J. FERNANDEZ FIGUEROA

(Viene de la página anterior.)

acordarse de lo escrito. Machado nos dice que el poeta debe tener una metafísica para andar por casa; Juan Ramón Jiménez declara: «Yo tengo escondida en mi casa, por su gusto y por el mío, a la Poesía, como a una mujer hermosa...» (Ambas afirmaciones nos hacen pensar que cada uno era partidario de tener en casa cosas distintas.) El pensamiento sobre la temporalidad como característica esencial de la lírica, pone a Machado cada vez más en guardia contra el predominio de elementos de tipo abstracto y conceptual, cuyos efectos analizó de modo tan coherente con sus puntos de vista en lo que podríamos llamar su «teoría del barroco». La pasión de la perfección (la más abstracta de las pasiones) termina por empujar a J. R. J. hacia un progresivo proceso de conceptualización, que el mismo Machado señaló:

«Juan Ramón Jiménez, este gran poeta andaluz, sigue, a mi juicio, un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos. Su lírica —de Juan Ramón— es cada vez más barroca, más conceptual y, al par, menos intuitiva. La crítica no ha señalado esto. En su último libro, «Estío», las imágenes sobreabundan, pero son cobertura de conceptos.» (1917).

Tal vez, como último ejemplo, podríamos señalar que cuanto en el pensamiento final de Machado toma forma en la teoría de *la esencial heterogeneidad del ser*, podría haber tomado forma en el pensamiento de J. R. J. en una posible teoría antípoda de la *esencial homogeneidad del yo*. Nada más ininteligible dentro del mundo poético de J. R. J., como veremos más adelante, que el proverbio machadiano:

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.

Las anteriores observaciones no se anotan por un prurito inútil de señalar diferencias. Se trata de ver cómo nos llega elaborada la tradición poética más inmediata en manos de sus dos elaboradores más importantes. Ambos representan dos tipos diferentes de aventura creadora, y ambos gravitan con gran fuerza sobre las letras españolas contemporáneas. La gravitación de J. R. J. sobre la poesía de habla española fué temprana y brillante. La de Machado ha sido tardía, casi póstuma; por compensación, es, en los años de gracia, intensísima, predominante y característica.

La obra de ambos arranca del *modernismo*; es, digamos, el *modernismo* en marcha. El *modernismo* en España no es más —ni menos— que un punto de partida, un momento fecundísimo de renovación de aires y toma de aliento, y sus frutos mejores hay que buscarlos en los poetas que parten de él, y que no podrían ser explicados sin él (Machado es tan inexplicable sin el *modernismo* como J. R. J.). Cuando el *modernismo* se fija como una «escuela», con definidas y exactas características, uno nunca puede situar en él más que poetas mediocres. (Por supuesto, la obra de Darío, el pontífice de tal «escuela», no encaja, más que muy parcialmente, dentro de ella.) Esto sucede siempre en la historia literaria con las supuestas «escuelas», sistema de enfoque crítico que no tiene más que una cierta ventaja pedagógica (suponiendo que la pedagogía sea el arte de hacer que los demás aprendan, sin más ni más, cosas tontas y no el arte de hacer que los demás piensen por su cuenta acerca de la posible tontería de las cosas).

Ambos poetas parten, pues, del *modernismo* por caminos que, siendo en principio muy próximos, conducen a términos bien diferentes. Cual sea este término en la aventura espiritual de Antonio Machado es cosa clara, de la que él mismo dejó testimonios explícitos y nada dudosos. Machado vió con mirada exacta el cambio hacia una nueva *sentimentalidad*, y formuló este cambio cuando tal visión rebasaba ya las mismas posibilidades de su propia obra: el símbolo caricaturesco de semejante rebasamiento es aquel complicado Aristón Poético o Máquina de Trovar puesto en marcha por Jorge Meneses, el dialogante inventado por Mairena para facilitar su propio desarrollo dialéctico (ardid que bien pudiera haber aprendido Mairena del propio Machado).

El término del desarrollo poético de J. R. J. es menos claro. En general, la crítica sobre este poeta ha solido ser bastante gaseosa. En su famosa e indispensable Antología, Onís aludía ya de alguna manera a este hecho, y lo explicaba así: «Cuanto más pura es una creación artística, más se escapa a nuestra comprensión y análisis su valor evidente.» Temo, de una parte, que tal prejuicio sea demasiado acomodaticio, y creo, de otra, que son precisamente las obras de «valor evidente» —y tanto más cuanto más «puras» sean— las que proporcionan verdadera materia a esa «comprensión y análisis» en que la crítica puede consistir. En este caso, la crítica se ha empeñado, de modo casi exclusivo, en la descripción de las diversas etapas cubiertas por el poeta en esa especie de marcha implacable hacia la «poesía desnuda», siguiendo, en gran parte, las líneas sugeridas en la conocida autobiografía lírica publicada en el libro «Eternidades». Que esas etapas existen, y que su descripción tiene utilidad, es cosa obvia. Pero tal descripción no llegará nunca a sus últimas consecuencias si no insiste suficientemente en el hecho de que los distintos períodos de la obra de Juan Ramón Jiménez no dibujan una progresión horizontal, sino una especie de progresión circular alrededor de un centro absolutamente inmóvil (de ahí la definitiva y característica unidad que, por encima de todas las posibles etapas o períodos, exhibe esta obra: unidad que el mismo poeta ha remachado por medio de un procedimiento *igualatorio* de revisión y corrección constantes). Este centro, absolutamente inmóvil, está constituído por los puntos de vista de J. R. J. sobre la poesía, sobre el poeta, sobre el arte. Las consabidas etapas no suponen cambio alguno hacia puntos de vista radicalmente nuevos, sino intensificación de los mismos que determinan de manera integral la entera labor creadora del poeta. Si se examinan cuidadosamente esos puntos de vista y el resultado de su operación sobre cuanto J. R. J. ha escrito, se ve claramente que responden en lo fundamental a los supuestos del simbolismo europeo. No trato, al decir esto, de confinar al poeta en una «escuela», procedimiento hacia el que no siento, como he declarado más arriba, la menor simpatía. Trato simplemente de señalar los supuestos, no sólo literarios, sino de pensamiento, de que la obra de J. R. J. es —a través de todos sus sucesivos cambios de piel— versión constante. Los puntos centrales de la visión del mundo, de sí mismo y de las cosas, sobre los que la poesía de J. R. J. se apoya, pertenecen en lo fundamental al simbolismo, entendido éste como una actitud mental y sentimental, típica del hombre de los alrededores del novecientos, más que como una simple escuela literaria. Por eso, no trataremos aquí de probar que los procedimientos poéticos de Juan Ramón Jiménez —imágenes, sinestesias, modo de adjetivación, etc.— sean los que suelen admitirse como característicos de la «escuela» simbolista, como tal «escuela». Esto no interesa, al menos de momento, y, además, ya hay, desde hace años, un libro tedesco sobre la materia. Lo que importa tener en cuenta es que lo que J. R. J. entiende por poesía, por poeta, por hombre y mundo, etc., es algo que pertenece al mismo orden de supuestos que puso en marcha, y mantuvo hasta sus últimas consecuencias, el desarrollo de ese extenso y rico movimiento europeo que conocemos con el nombre de simbolismo. Entendiendo esto, conseguiremos fijar el lugar que ocupa Juan Ramón Jiménez dentro de la tradición literaria de la que somos depositarios y, a la vez, situarlo dentro de una tradición europea, de la cual la crítica española (y no se diga si ascendemos hacia el Siglo de Oro) suele hacer caso omiso.

La deuda de Machado con el simbolismo es, por lo que a este poeta respecta, evidente. (También habría que analizar con cuidado el caso de Unamuno, que rechazó explícitamente el modernismo y también todo lo que por vía francesa pudiera llegarle del simbolismo. Unamuno expresó su repulsa —hija, según él mismo, de temperamento— hacia lo francés y hacia lo latino. Pero téngase en cuenta, de una parte, que el simbolismo francés tuvo muy poco de «latino», y, de otra, que Unamuno estudió, tradujo y propuso como modelo para una posible reforma del verso castellano mucha de la poesía inglesa, que influyó más claramente sobre los poetas franceses del simbolismo; sirva como ejemplo su interés por la poesía de Coleridge.) Lo que sucede en el caso de J. R. J. es que éste no rebasó nunca los supuestos centrales que hicieron posible el simbolismo, y toda su obra, con todo lo que tiene de extraordinario valor, permanece esencialmente dentro del área de aquél. El caso de Antonio Machado es muy diferente. Machado, no sólo se despega del simbolismo, sino que llega a soluciones radicalmente opuestas a los principios poéticos y a la idea del mundo implícita en él. Machado vió con perfecta precisión la ruina de la ideología romántico-simbolista y de su correspondiente «sentimentalidad». «El culto al yo, como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte —escribió en ese texto fundamental que es «Reflexiones sobre la lírica»—, comienza a declinar. Se diría que Narciso ha perdido su espejo, con más exactitud que el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir la fe en la impenetrable opacidad de lo otro, merced a la cual —y sólo por ella— sería el mundo un puro fenómeno de reflexión que nos rindiese nuestro propio sueño, en último término, la imagen de nuestro soñador.»

Este paso simple y difícil no lo dió nunca J. R. J. No se le puede reprochar; parte de los poetas que vinieron inmediatamente después de él tampoco lo dió; otra parte lo dió con dificultad. La fe del poeta que nos ocupa ha sido, de manera inconmovible, *fe en el yo, como única realidad creadora* —fe de la ideología romántico-simbolista—; de ahí que su obra sea manifestación espléndida de una «sentimentalidad» clausurada. Cuando digo «sentimentalidad» clausurada significo simplemente que los supuestos de tal «sentimentalidad» han dejado de operar y no tienen, aquí y ahora, poder engendrador, lo cual está muy lejos de querer decir que nosotros no podamos gustar los frutos que produjeron, aunque muchas veces, por razones polémicas —sólo por razones polémicas—, nuestro gusto o nuestra estimación resulten difíciles de formular.

La exaltación romántica del yo tiene su culminación normal en el simbolismo. El yo de los simbolistas (alimentado en una ideología que se apoya fundamentalmente en el principio de la idealidad del mundo) es como una especie de fruto maduro que se descompusiera sobre sí mismo. Fuera del yo, no hay nada. El paisaje (es decir, todo lo que aparentemente está fuera de mí) no existe más que como un estado de mi alma. Se entiende así que todo acto no sea más que una pura reflexión o rebote del yo sobre sus propias paredes. Se entiende también lo que fué una de las consecuencias más estrictamente fatales de tal ideología: que la poesía nacida de ella terminase por desentenderse en absoluto de su destinatario.

La poesía de J. R. J. pertenece de modo íntegro a este estadio. Es difícil abrir su obra por alguna parte que no dé testimonio suficiente de ello. La salida del poeta al Universo es un gran ingreso en sí mismo. Para el místico, Dios es el tema del mundo, y todas las cosas hablan de él; en el caso que nos ocupa, el poeta (en el cual todo movimiento de alteridad, en un sentido último, es imposible) desciende a las cosas para comprobar que él es el motivo de su locuacidad, para saber que las cosas no son, en el fondo, más que una melancólica conversación acerca de él mismo. Véase, por ejemplo, un fragmento de «Los árboles», poema que ha sido comentado con devota finura por José Moreno Villa:

Cuando yo ya me salía,
vi a los árboles mirarme.
Se daban cuenta de todo
y me apenaba dejarles.
Y yo los oía hablar,
entre el nublado de nácares,
con blando rumor, de mí,
y, ¿cómo desengañarles?

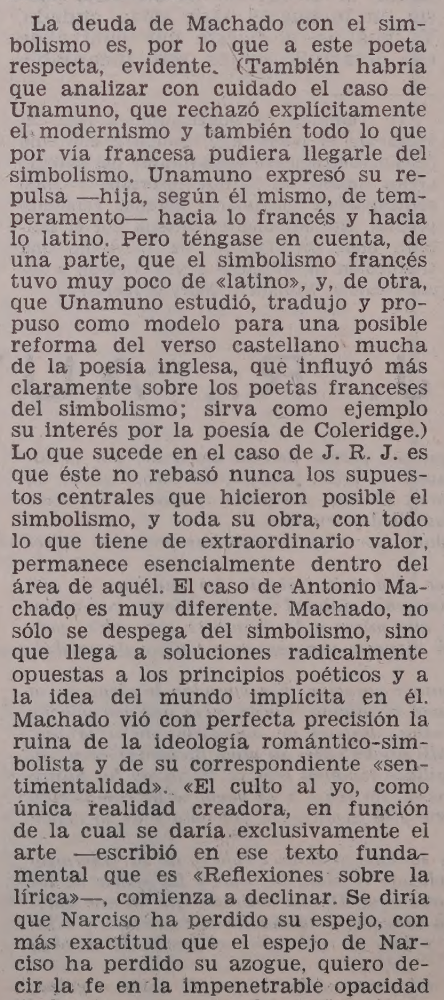
(Por cierto que este primer verso «Cuando yo ya me salía», lleva, de modo marcado el sello expresivo de la poesía mística que J. R. J. frecuentó tanto y tan manifiestamente.) Esta salida no tiene, con respecto a la mística, más que puras coincidencias tonales. Estamos aquí ante muy otra aventura del alma. Se trata de un viaje inmóvil que comienza en el poeta, pasa por el poeta y termina en el poeta. Este es su propio término gozoso, expresado a veces con delectación casi infantil:

¡Siempre, después, qué contento
cuando me quedo conmigo!

Naturalmente, no hay posibilidad de trascendencia, no hay término que trascender. La belleza misma es una suerte de autodescubrimiento y autoentrega total:

¡No estás en ti, belleza innúmera...
(...)
¡Estás en mí, que tengo
en mi pecho la aurora
y en mi espalda el poniente
—quemándome, transparentándome
en una sola llama—; estás en mí, que
[te entr
en tu cuerpo mi alma
insaciable y eterna!

Fuera del yo no hay nada, decíamos antes. No hay posibilidad de que



(Pasa a la página 10)

La poesía trágica de Juan Ramón ★

NDICE me pide unas páginas acer- de Juan Ramón Jiménez. La prisa el breve espacio me vedan hablar muchos aspectos de su obra: me- así, porque he de conformarme lo esencial.

Tantas celebraciones que le caen cima deben de sorprender y des- ncertar sobremanera a Juan Ramón. sulta curioso que este poeta de la mensa minoría» se convierta, al to- e del Premio Nóbel, en una especie monumento público, plantado ahí, medio de la general admiración. sin escozor miro cómo se le me- atiza, cómo las olas de cursilería le an espumas de «poeta alegre», oeta popular», «poeta optimista», oeta humano» y otras provinciale- s que dan mal tono —un tono, per- taseme decirlo, transoceánico, o ca- bico, o pacífico, o atlántico— a los menajes y laureles que se le entre- en. Esa beatería no corresponde ni carácter ni a la literatura de Juan món. Por lo que sé de él, por lo que él cuentan sus amigos y sus ene- gos y sus propias peleas, Juan Ra- n ha sido y es taciturno, misán- opo, difícil y, para hablar justo, rabiliario y a veces esquinado. A mí, rsonalmente, qué me importa; pero da obliga a presentarle como un mántico distraído y vagaroso. Y en anto a su literatura, basta, por gra- , de «Platero y yo», basta de su oca violeta, áurea y foliacea; que eso y nada más fuera su literatura, an Ramón no pasaría de medio eta y no habría motivo de aventa- rle a Villaespesa. Por suerte, la obra Juan Ramón es muy distinta —muy stante y muy otra—. Es su litera- ra sin literatura, incluso, y quizá te todo, cuando pierde su comuni- bilidad directa, la que debe mover-



s a saludar este premio que le toca, mo una buena broma que la Poesía, sentimiento trágico del Verbo, gas- n a la gloria populachera. Porque el extremo límite de la poesía de an Ramón hay una nostalgia del si- ncio, una conciencia aguda de que s palabras, aun las más hermosa- ente avecindadas, no son nada me- r que un remedo, una caricatura de inefable. A Juan Ramón le pregun- n, el día del Nóbel, si le contenta su ra y responde que no, y le pregun- n por su poema preferido y respon- que ninguno: ello confirma la per- cta coherencia y fidelidad de Juan món y su lucidez intelectual —su ésmantelada desesperación, por de—. Hacer de la poesía el asunto su vida, la razón de existir, no im- ca echarse a nadar en la poesía mo en un agua dulce y tibia. La esía, y sobre todo en nuestro tiem- , es cosa de desesperados. Se escri- para olvidar superiormente que se a morir, se escribe para olvidar periormente que se vive, se escribe ra olvidar la vida que se vive y para municar el olvido. Creo que la som- a de ese olvido y la comunicación la sombra de ese olvido, sólo se ob- ne por un ensimismamiento tal en comercio con las palabras, que no ede tiempo ni sitio para pensar en ra cosa. Ello exige una disciplina in- rior lapidaria, y provoca la irreme- able certidumbre de que siempre nos tenemos, por impotencia del Ver- , más acá del puro éxtasis, del total olvido, de la participación sin fronteras con lo infinito a que debe aspirar el alma —aspiración de la cual es, la poesía, espejo, símbolo y actividad.

Cuando Juan Ramón se declara en derrota, declara los lindes de la poesía y el poeta, define y establece honestamente un sentimiento trágico de la poesía. Hay que agradecerle que nos confíe así el verdadero sentido de su experiencia literaria.

Insisto sobre el carácter de frustración de su poesía, porque creo necesario restituir, ante tantos equívocos, la actitud en que se colocan, él frente a su obra, y su poesía frente a lo que quiere alcanzar: Juan Ramón parte siempre de una imposibilidad y llega siempre a una imposibilidad. Por eso digo que si los vocablos tienen aun sentido, la poesía de Juan Ramón es una poesía trágica, una de las únicas poesías trágicas de nuestra época. Su ascesis de soledad, o de solipsismo, es tan absoluta, que Juan Ramón sufre una purificación descarnada, espectral, espantosa. En sus mejores poemas no hay drama de anécdotas: hay la tragedia de un alma sin morada, pulverizada al contacto con el infinito. Al afirmar en él un perenne «anhelo creciente de totalidad, una angustia dominadora de eternidad», Juan Ramón separa ambos sentimientos: el vaivén entre toda la totalidad posible al hombre y la imposible eternidad sobrehumana, domina y caracteriza sus mejores poemas de cada época. Ese permanente no saber dónde se está, en qué orilla del río del tiempo se pone el pie, se inscribe como una filigrana en la trama de su poesía.

De todos sus libros prefiero el más pleno, el más roto, el más misterioso, el más bello (a mi ver): «La Estación Total, con Las Canciones de la Nueva Luz». Y entre todos sus poemas, ese sobrecogedor, «El Otoñado», cuyos últimos versos no resisto a transcribir, porque campan el retrato inmortal de Juan Ramón:

Chorreo luz: doro el lugar oscuro,
trasmino olor: la sombra huele a dios,
emano son: lo amplio es honda mú-
[sica,
filtro sabor: la mole bebe mi alma,
deleito el tacto de la soledad.
Soy tesoro supremo, desasido,
con densa redondez de limpio iris,
del seno de la acción. Y lo soy todo.
Lo todo que es el colmo de la nada,
el todo que se basta y es servido
de lo que todavía es ambición.

El Director de INDICE deseaba, me parece, antes que nada, que yo hablase de Juan Ramón visto en América o desde América o por América. En algo forzosamente le complazco, puesto que le entrego el esbozo de un Juan Ramón visto por un americano. Pero no le aseguro que mi «circunstancia» sudamericana me haya dado el verle con ojos típicamente americanos. En fin, hablaré lo que sepa de Juan Ramón y América Latina.

En nuestro honor, diré que no en balde Juan Ramón ha sido discípulo de Darío. Les acerca un parentesco que trasciende la simple influencia estética y se refiere a la actitud trágica que les es próxima. Dejemos a salvo la sensualidad de Rubén, que explica la enorme diferencia de tono en el cantar. (Alguien me confesaba, ha poco: «El puritanismo de Juan Ramón, su frenesí sombrío de monacato que no se apoya en Dios, sino en conceptos segundos, oscureció mi juventud, los seis años de mi vida en que fuí su alumno y su amigo».) Darío escribió: «vamos al reino de la muerte—por el camino del amor»; la divisa de Juan Ramón puede ser: «vamos al reino de la muerte—por el camino de la poesía». Sin embargo, en el fondo, sus concepciones de la poesía casi se juntan, en un supremo respeto por el Verbo.

¿Qué opinan de Juan Ramón los actuales poetas sudamericanos? No sé. Pero si por los frutos echamos de ver los árboles, la mayoría, si le escucha, ni le sigue ni le atiende. Juan Ramón ha formado escuela en España —y qué escuela, aunque dispersos y adversos ahora los alumnos—; no la tiene, en cambio, en Sudamérica. (Darío tampoco ejerce allí influencia espiritual profunda o influencia estética orientadora.) En su mayoría, los actuales poetas sudamericanos no acatan la poesía con la unción inteligente de Rubén —«la devoción de la Alta Poesía—y de Nuestra Señora la Belleza»—, ni le dedican el amor de Juan Ramón: «Poesía, pasión de mi vida—mía para siempre». ¿Por qué, no ya la palabra poética de Juan Ramón, sino su actitud, no marcan la poesía sudamericana? Un prejuicio de torrencialidad, una tendencia al gigantismo la paralizan: ojos habituados a los extensos vacíos informes no comprenden la densidad de lo que se aprieta en contornos. Alguien acaba de resumir maravillosamente la tópica querella contra Juan Ramón: Neruda. Neruda ha sido siempre un



Típica calle del Moguer de Juan Ramón.

burro, y hace ya doce años, bien que en distintos términos zoológicos, se lo dijo Juan Ramón. Neruda responde ahora: en su topetazo retiñe su frivolidad y la de sus suplementos sudamericanos que, como el espíritu inmundo, forman legión. El 27 de octubre, día del Nóbel, Neruda asevera, en Montevideo, en conferencia de prensa: «el defecto de Juan Ramón es querer ser más europeo que español (!) y buscar un refinamiento intelectual a lo Valéry (!!) que en éste es posible por el equilibrio clásico de Francia (!!!), pero que en España, volcánica y contradictoria, no corresponde (!!!!)». ¡Debridado, piafante Neruda! Desarzonémosle la música.

España y Europa no son conceptos opuestos; jamás quiso Juan Ramón ser más europeo que español; nunca se pareció ni se aproximó en maldita la cosa al arte poético o a la filosofía de Valéry; el equilibrio clásico de Francia es un mito para analfabetos que ignoran a Baudelaire, Rimbaud, Hugo, Apollinaire, Claudel, Bretón, Saint-John Perse; no hay en la poesía francesa más poetas «clásicos» (en el sentido de la tonta frase) que en España, y seguramente no mejores que Fray Luis, Garcilaso o Guillén; y Fray Luis, Garcilaso y Guillén corresponden perfectísimamente —no faltaría más— a España, y a España les corresponde —no faltaría más— perfectísimamente. ¿Qué resta de válido en la arisca condena? Nada, todo es nulo, y la expresión presuntuosa de una ignorancia abismal. Pero ello quiso decir que Neruda, y a la rastra muchos sudamericanos, reprocha a Juan Ramón que piense, que proceda por ideas poéticas y no por convulsiones nerviosas, que no grite, que no gesticule, que no se preste a lo vulgar, lo fácil y lo sobajado. Un inmenso mar distancia la poesía espiritual, trágica, ascética, hacia adentro, de Juan Ramón, de la poesía cómica de Neruda —actor, histrión y bululú—, esa poesía que sólo es una gimnasia de las vísceras.

No sé cuántos poetas sudamericanos se casan con Neruda en la querella contra Juan Ramón: allá ellos, y que Dios les libre un día de seguir prefiriendo lo pestoso a lo puro, la blandura invertebrada a lo ordenado, la tartamudez a la cristalización diamantina de la lengua, el triunfo cómico de la verbosidad al admirable, esplendoroso, profundo fracaso trágico del Verbo.

París, diciembre 1956.

Ricardo PASEYRO

CARTA DE JORGE GUILLEN

Wellesley, 13 de noviembre de 1956.

Señor director, querido amigo: Siento mucho que diversas circunstancias no me dejen participar en el homenaje de INDICE sino con estas pocas líneas.

Sí, los españoles estamos de enhorabuena... literaria. El Premio Nóbel, en este año de 1956, nos ha alegrado a todos el corazón. Todos nos sentimos solidarios, a la hora de la verdad, con lo que es verdaderamente nuestro. A Juan Ramón Jiménez correspondía y corresponde asumir ante el mundo la gloria del poeta, del gran poeta en nuestro idioma castellano. Debía el Premio Nóbel, sumo honor intelectual de este siglo, poner en evidencia de mediodía al evidente patriarca de la poesía española. Todos hemos leído, releído y admirado su obra; más aún, todos la hemos vivido. Pero nadie tanto quizá como algunos poetas de mi generación. A quienes en lo esencial permanecemos adictos a las convicciones de nuestra juventud, nos emociona contemplar, alumbrada por el sol del Premio Nóbel, la poesía de nuestro Juan Ramón Jiménez.

Cordialmente le saluda, señor director, su amigo

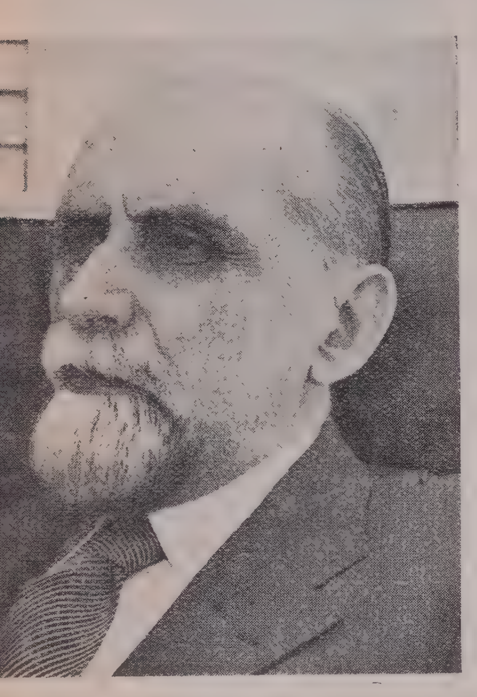
J. G.

"TODOS HEMOS VIVIDO SU OBRA"

ANTE HISPANOAMERICA

EN MANOS DE LOS FILOLOGOS quede la tarea de descubrir si en la obra de los poetas más representativos del continente latinoamericano posteriores al Modernismo hay influencias directas y personales de Juan Ramón Jiménez. En verdad, quien no se empeñe en dicha labor sólo podrá advertir cómo la reacción contra la corriente rubeniana asume, en la primera década del siglo xx, un carácter enérgico y generacional, y cómo, al mismo tiempo, el «andaluz universal» se constituye, en las voces que sobrepasan o intentan sobrepasar los excesos y los defectos de la manera modernista, en un maestro del lirismo austero y de la sobriedad formal. Desde Enrique Banchs hasta José María Eguren —pongamos estos primeros hitos en el cabo de 1905—, la suerte de la corriente impuesta por el gran Rubén Darío está echada: se quiere, en adelante expresar con más profundidad y, paralelamente, con menos pompa.

Para nosotros, los latinoamericanos, ese clima literario, esa convicción es-



tética, es menos enemistad con las modalidades que practicaron Lugones o Chocano que vehemente simpatía para con las de quienes, a partir de ciertas promesas del Modernismo, vuelven los ojos hacia sí mismos, al corazón central de donde emana el auténtico verbo poético. Entre ellos está Juan Ramón, al cual nombramos así, con familiaridad y respeto. La sencillez de su estilo, su retórica de sugestión, su colorido espiritual, su fuerza surgida de la pureza con que acude a los sentimientos, etc., todo aquello, en suma, que aparta su nombre del grandilocuente parnaso de sus predecesores, hacen impacto en la nueva poesía continental. Con variantes, pero eficazmente, creo que aun en el presente sus libros alimentan la inspiración juvenil.

SE PUEDE TRAZAR UNA LINEA, a imitación de aquellas que ciertos detectores mecánicos inscriben en rodillos adecuados al efecto, de cómo Juan Ramón Jiménez está en nuestra poesía. En la palabra de Enrique Banchs, por ejemplo, en la que es notorio el afán de reconcentración intimista y cotidianeidad, es posible apreciar las mismas intenciones poéticas que mueven la pluma primeriza del maestro español. En Eguren, en tanto, cuaja el rigor expresivo, la voluntad de ser claro y justo. Otros, más adelante —Vicuña Cifuentes, Alberto Arrieta, José Gálvez, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou—, recogen la lección con mayor plenitud y la asimilan más sutilmente a su personalidad. La propia Gabriela Mistral no es ajena a este saludable contacto.

Mas si es difícil precisar cómo está Juan Ramón Jiménez en sus contemporáneos de América Latina, no obstante distinguir en ellos las coincidencias que los asemejan a aquél, esfuerzo extraordinario de penetración requiere señalar en la otra generación —en aquella que no tenemos más remedio que calificar como de vanguardia— las notas de influencia juanramoniana. Pero si admitimos que en la poesía de Jiménez se halla en germen, y a veces absolutamente conseguido, el propósito de encontrar un nuevo estilo para la expresión lírica, tenemos que acordar que Huidobro, Neruda, Vallejo, Carrera Andrade e, inclusive, Nicolás Guillén, absorben de aquélla una buena dosis de su libertad y su lealtad con respecto a la forma y el fondo del poema. Aquí, como es lógico, la línea que se registra es menos gruesa, pero en cambio es más incisa.

TAL VEZ UNA ANECDOTA —que sé que Juan Ramón Jiménez no gusta recordar— revele mejor que nada cuán importante fué su obra para los jóvenes latinoamericanos del primer cuarto de este siglo. Abrumados de «chocanismo» —bien puede dársele este nombre a toda la poesía de los epígonos de Darío—, un grupo de poetas jóvenes de Lima, a cuya cabeza se hallaba José Gálvez, decidió conocer los libros del nuevo poeta hispano, al cual leían en las pocas revistas y publicaciones que hasta ellos, de tarde en tarde, llegaban. Concibieron, para procurarse dichos textos, un ardid, cuyas consecuencias no supieron medir. Al amparo de un nombre de mujer —Georgina Hübner—, escribieron una tierna misiva a Juan Ramón. Este respondió con otra y con sus libros. Casi sin pensarlo, con la irresponsabilidad característica de los veinte años, fomentaron una correspondencia —semejante en su tono e intenciones a la de la enigmática Amarilis y Lope de Vega—, cuyos efectos fueron insólitos: el poeta decidió viajar al Perú para casarse con su lejana admiradora.

Sé de labios del propio Gálvez la preocupación de los inocentes bromistas ante tan inesperado giro de su juego. Decidieron entonces matar a la imaginaria enamorada. Gracias a cierto amigo de un consulado peruano hicieron transmitir a Juan Ramón la triste nueva de la muerte de su amiga limeña. La impresión que la noticia produjo en el alma del poeta y también la hondura de los sentimientos que la relación epistolar había fecundado en su corazón, pueden medirse por la bella «Elegía a Georgina Hübner bajo el cielo de Lima» que escribiera en esos días. Lenguas malévolas revelaron después la verdad al poeta, y éste, herido en su amor propio, retiró de sus «Antologías» aquel hermoso poema. Creo que, en vano, Gálvez ha tratado de desagraviar a Juan Ramón de esta ciertamente involuntaria ofensa.

LA PINTORESCA HISTORIA NOS DICE hasta qué punto la poesía del autor de «Arias tristes» es considerada, en un momento dado, como la más apropiada para romper el penoso yugo modernista. En el fondo, la generación de Gálvez en el Perú hace lo mismo que la de Banchs en la Argentina, la de Magallanes en Chile, la de Herrera Reissig en el Uruguay, la de Osorio en Colombia, etc.: buscar la intimidad, la soledad, la simplicidad. Hacer una poesía más valiosa por su atmósfera que por las palabras que en ella se emplean, recurriendo a las fuentes individuales, cuyos surtidores, por transparentes y entrañables, rechazan la exterioridad banal, la sonoridad estrepitosa, la superficialidad cantable. No más himnos, no más cánticos, no más pretenciosas loas, en los que resuenen clarines, florestas, proclamas. Ahí está Juan Ramón, y por ello no es pequeña la deuda que las letras de Latinoamérica tienen para con él y su obra.

He aquí por qué la noticia de que Juan Ramón había sido propuesto para el Premio Nóbel, primero, y de que luego había sido elegido como el más digno de recibirlo, nos causara regocijo. La prensa de todo nuestro continente ha celebrado este triunfo como propio, y si hasta ayer sus libros figuraban en la biblioteca de todo hombre culto —desde el fresco «Platero y yo», en cuyas páginas los hombres que hoy tenemos treinta años hemos bebido la esencia más pura de la lengua, hasta sus últimas páginas, de secreta aspiración mística—, hoy son, como los de los maestros de siempre, indispensables en la mano de quien quiera saber la eternidad de un idioma en cuyo imperio no se pone el sol. Homenaje al maestro de quien tanto hemos tomado, y seguiremos tomando, es esta nota que quiso ser objetiva y fría, pero en la cual el sentimiento ha terminado poniendo su cálido y agradecido acento.

Sebastián SALAZAR BONDY.

París, diciembre 1956.

1957 TENDRA SU COMETA

Dos astrónomos belgas, los señores Arend y Rolland, han descubierto un cometa (bautizado 1956-H) que se dirige hacia los alrededores de la Tierra a una velocidad de 400 a 600 kilómetros por segundo.

En el momento de ser descubierto, el cometa 1956-H estaba a unos cien millones de kilómetros de nuestro planeta, y se acerca constantemente. Será espléndidamente visible dentro de noventa días, a ojo desnudo, y pasará entre el Sol y la Tierra, atravesando la órbita de Mercurio. A mediados de abril, constituirá un brillante espectáculo.

No es posible anticipar exactamente su trayectoria, dado que las órbitas de los cometas son extravagantes comparadas con las de los demás astros. No es imposible, incluso, que su cola toque la Tierra. Pero hoy se sabe que la cola de los cometas está formada por una materia muy rarificada que no puede causar daños. Incluso si cayera en la Tierra, no produciría mayores efectos que los de un gran bólido, pues el núcleo de estos cuerpos es pequeño, constituído por una materia congelada, a la que rodean muchos meteoritos y gases solidificados.

En fin, el primer cometa que visitará los suburbios de la Tierra en 1957 no tiene probabilidades de suscitar la emoción que produjo el famoso Cometa Halley en 1910. Hay otros motivos de preocupación más serios de tejas abajo. Por lo demás, los cometas han perdido también su antiguo prestigio agorero, y nos gustaría que no nos viésemos obligados a devolvérselo.

¿LOS ORIGENES DE LA VIDA?

La Prensa norteamericana ha dado cuenta de la declaración formulada por el doctor Stanley R. Miller, bioquímico de la Universidad de Columbia, ante el Congreso de la Asociación Americana para el Progreso de las Ciencias, sobre los orígenes de la vida.

El doctor Miller se ha propuesto intentar la confirmación de la hipótesis del doctor Harold Urey, Premio Nóbel de Física, según el cual la Tierra ha estado rodeada por una atmósfera de gases tóxicos, como el metano y el amoníaco, mezclados con el hidrógeno y el agua. Al ser atravesada esta atmósfera por un rayo, se han producido materias orgánicas, a partir de las cuales se formaron los primeros organismos vivos.

El doctor Miller ha sometido esta mezcla de gases a descargas eléctricas, «rayos experimentales», que produjeron ácidos animados de los que se derivan las proteínas, materia de la carne, pelos, nervios, etc. Estos ácidos podrían haber sido arrastrados por las gotas de agua de lluvia a los océanos, donde aparecieron los primeros organismos vivos.

ESPECIALISTAS INTERNACIONALES AL SERVICIO DE EMPRESAS: UNA NUEVA CARRERA

Se ha creado en París el Instituto Internacional de Estudios e Investigaciones Diplomáticas, que aspira a preparar especialistas en materia internacional, que podrían ofrecer sus servicios a entidades y empresas privadas interesadas en conocer las realidades mundiales y en prever y prevenir el curso de los acontecimientos.

La fundación del nuevo centro obedece al hecho de que el interés práctico por estos asuntos aumenta constantemente, lo que es muy lógico, pues de la coyuntura internacional y de su desarrollo dependen muchos negocios (en rigor, todos).

El nuevo Instituto tiene tres secciones: política, información y aspectos económicos y sociales. El profesorado proviene, en parte, de la Universidad, y en parte, de conferenciantes y escritores o especialistas conocidos por el tratamiento de estas materias en el libro y la Prensa.

LOS NOVELISTAS

(*Viene de la página 30.*)

cosas. Sus personajes carecen de consistencia y no están lo bastante «inventados» para ser una creación. A veces parecen dotados de una poetización alegórica, trascendente, y se despeñan luego en una trivialidad mal apresada. Con todo, en sus páginas mejores se echan ya de ver —no olvidemos que «Pequeño Teatro» es su primera novela— esos rasgos que trato de señalar en la escritora.

En «Fiesta al Noroeste» habrá de llevarlos a su más alto nivel, por el momento. Todo, en esta pequeña novela, responde a un determinado y personal enfoque: personas, cosas y paisaje están, si se quiere, deformados, abultados, violentados, pero todos a una misma escala, coherente y sostenida hasta el fin. Es un retablo que casi llamaríamos «solanesco», de tintas extremas, estilizadas, pero que responden a un modo de ver muy definido y a un arte literario que selecciona su mundo y lo narra a «su» manera. Sus imágenes —abundantes— son a veces arriesgadas y caprichosas, pero hasta en esa arbitrariedad, tan acorde con el conjunto, contribuyen eficazmente al resultado plástico, poderosamente vivo, del cuadro novelesco.

«EN ESTA TIERRA» ES UNA VASTA novela, desenvuelta dentro de un marco más definido y real: la ciudad de Barcelona durante los años de la guerra. Ana María Matute ha pretendido encerrar en el libro una amplia intención social y política... Como *novela*, «En esta tierra» posee una intensidad y un interés humano indiscutibles. El modo narrativo, de acuerdo con la «objetividad» del relato, es más llano y directo, pero dotado de gran fuerza descriptiva y de una plasticidad que logra frecuentemente resultados sorprendentes. Como conjunto, y habida cuenta también de su densidad y volumen, «En esta tierra» es su logro más completo, y cuenta, entre sus méritos no menores, el deseo de trascender la simple anécdota con una significación humana de ambicioso alcance.

Como obra de *arte*, en cambio, y dentro de ese estilo personal que deseo destacar, «Fiesta al Noroeste» es superior; y pues que en el orden de redacción es la última de sus novelas, cabe pensar que en la obra de Ana María Matute se afianza la línea creadora por encima de la preocupación estrechamente realista.

BIBLIOGRAFIA

LUIS ROMERO:

"La Noria". Premio "Nadal" 1951. 1.ª ed. 1952. Ediciones Destino, Barcelona.

"Carta de ayer". 1.ª ed. 1953. Editorial Planeta, Barcelona.

"Las viejas voces". 1.ª ed. 1955. Ediciones Exito, Barcelona.

"Los otros". 1.ª ed. 1956. Ediciones Destino, Barcelona.

ANA MARIA MATUTE

"Los Abel". 1.ª ed. 1948. Ediciones Destino, Barcelona.

"Fiesta al Noroeste". 1.ª ed. 1953. Afrodisio Aguado, Madrid.

"Pequeño Teatro". 1.ª ed. 1954. Editorial Planeta, Barcelona.

"En esta tierra". 1.ª ed. 1955. Ediciones Exito, Barcelona.

INTUICIONES

1 Poeta sin estro, sin musa, sin inspiración. Ni Garcilaso, ni Herrera, ni Góngora, ni García Lorca. Imposible el poema largo; porque elabora su miel lenta y trabajosamente, con ocio y rumio. Poemitas breves, concretos, diamantinos, rutilantes.

2 Colores, colores, colores; siempre el color. Porque su tema, único, es la naturaleza concreta y particularizada; las cosas, todas y cualesquiera, y, entre las cosas, los hombres, las mujeres, los niños, elementos del paisaje, como los pájaros, las flores, el arroyo o la estrella. No hay ELLA en la poesía de Juan Ramón Jiménez, que apenas roza el amor.

3 También, sí, el sonido, el susurro o suspiro; la estridencia nunca y el grito jamás. Y así, por leve, el susurro o suspiro se funde en la sinfonía del color. Porque lo que verdaderamente define a Juan Ramón Jiménez, esteta puro, es el horror a lo feo.

4 Cantor de los sentimientos, suyos, concretos, personales. Porque el mundo de Juan Ramón Jiménez, «ego sin alter», crece esférico en torno, emanando. No hay poeta más radicalmente desentendido, más radicalmente desgarrado y solo. Todo en Juan Ramón es su-yo; y por eso no hay poeta que le supere en generosidad. Y por eso lírico integral, definición de lo lírico. Alma en carne viva, le hiere lo que le toca, lo que le roza.

5 Siempre el color, hasta cuando percibe con el oído o el olfato. Con predominio de paleta caliente; mucho más atardecer que crepúsculo matutino. Por nostálgicas tristuras o melancólicos dolorimientos de alma en carne viva rozada. Velos de tristeza apagando, levidizando el color. Oh, sí; un reír fuerte, un afán recio, una ilusión impetuosa destruirán la poesía toda de Juan Ramón Jiménez.

6 Contemplativo. Desde el «ego sin alter» mira en torno, en el campo, en el jardín, en la calle o en el tren, con los ojos entornados; se sienta o pasea y vuelve a mirar, y no hinca, no clava la mirada. Se sienta o pasea o se detiene y mira de nuevo; pero no ve, no ve todavía, porque Juan Ramón Jiménez es ciego hacia afuera. Torna al ocio meditativo y con ocio y rumio, lentamente, suavemente, va sumergiendo las cosas en el lago de su espíritu. Y ahora y allí las ve y las decanta. Ahora y allí, con las cosas clarificadas, compone.

7 Ahora y allí, en el lago de su propio espíritu, pinta con suaves, delicados, finos, sutiles colores; que serán, también, susurros; que serán, también, sentimientos; que serán temblores de las frágiles ondas chiquititas del lago de su propio espíritu. Por eso tan esencialmente suyo cuanto nos da.

8 Juan Ramón Jiménez mira en torno con ojos miopes; detiene, de cuando en cuando, la mirada, complacida, acariciadora, ante cosas, algunas cosas, las más frágiles, las más estremecidas, las más pudorosas, las más doncellas; y las mira de nuevo, ya con amor pleno, y las corta, y se hunde con ellas en la profundidad de su yo íntimo. Y ahora y allí, con este grupo de novias, compone su cuadro de finos, delicados, suaves, sutiles colores, que luego, inmediatamente, nos dará en palabras hiladas en canción. He ahí la síntesis de plástica y acústica que es cada una de las poesías de Juan Ramón Jiménez.

9 Porque para Juan Ramón Jiménez las palabras tienen una dimensión pictórica y otra musical, y así las trata, con descuido imposible, en arte de rueca, pincel y talla. Jamás la disonancia; seguro estoy de que Juan Ramón, a fuerza de pulir, se ha comido muchos poemas, y que vestiría de nuevo cada uno de los ya creados, y de que sufre fuertes dolores en cada alumbramiento.

10 Y por ese arte único de hilar el lenguaje y porque su yo es siempre ánima, no hay diferencia substancial entre la prosa y el verso de Juan Ramón Jiménez. Y por todo eso, cuando ha necesitado protagonista, ha elegido a «Platero», cosa, pero suya. Y por todo eso, la más pura y completa poesía de Juan Ramón Jiménez, el poeta más puro de nuestro medio siglo xx, es este librito en prosa, rosario de más de cien cuentas de diamante primorosamente tallado.

Pablo de A. COBOS

PALABRAS

Toda la prensa del mundo, como es usual en la concesión de un Premio Nóbel, dedicó algunas líneas a la personalidad y la obra del poeta. Digamos, para ser puntuales, que en la casi totalidad de las publicaciones extrañas al habla española, Juan Ramón Jiménez emergió súbitamente desde la oscuridad en esta sonada circunstancia. No era un escritor inglés, francés, ni siquiera italiano. Además, es lo que se llama un «poeta puro».

Pero aun ateniéndonos sólo a los diarios de nuestra lengua y a las revistas de cualquier idioma, el material es un océano. No disponemos sino de una mínima parte de lo publicado. Y aun esta mínima parte excede la posibilidad de una selección que merezca este nombre. Nos hemos limitado a tomar algunos fragmentos que nos han parecido significativos por una u otra razón.

...ando se supo el fallo

...El Papel Literario», suplemento de «El ...cional», de Caracas, 1 de noviembre de ...6, publicó este editorial, admirable por ... concisión y substancialidad:

...Uno de esos tardíos reconocimientos a ... letras hispánicas —que no disponen del ...nenso aparejo publicitario de las ingle..., norteamericanas o francesas— ha sido ... concesión del Premio Nóbel al gran poeta ...an Ramón Jiménez. Jiménez no es pre...amente una gloria del «Time» magazine, ...e, como va la mecanización del mundo, ... ha trocado en la suma medida de valor ... nuestros días. Aun en el siglo XIX, los ...ndes críticos literarios —Sainte Beuve, ...ntsbury, De Sanctis, Brandes, Menéndez ...Pelayo— podían contribuir a la orienta...n del gusto público. En nuestros días, ...ta la gacetilla de un periódico de gran ...culación mercantil para inflar o bajar los ...ores literarios. Que se hayan acordado ... un gran poeta que ahora hace vida soli...ia en la isla de Puerto Rico, y en cuya ...grafía no ha habido otra aventura que ... de su pulcritud y quintaesencia poética, ...ra a los distantes mecenas del Premio ...bel.

Como es habitual, el «Premio Nóbel» encuentra a Juan Ramón Jiménez anciano, un poco refunfuñón y fatigado en su retiro insular de Puerto Rico. Más de seis décadas de trabajo poético es la cosecha de su vida. En sus versos juveniles ya se despedía lánguidamente de la existencia, que le ha permitido vivir tres cuartos de siglo entre la crisis y desgarramientos de nuestra edad. Es uno de los grandes españoles de la «España peregrina». Ha sido también, humildemente, un poeta de los niños, como era de los adultos y acongojados, y su «Platero y yo» equivale, en la literatura infantil española, a la más tierna fábula de Hans Cristian Andersen. Es nuestro conmovido «patito feo.»

Biografía, hombre y paisaje

Se dijo muy poco que sea válido sobre el hombre. No creemos en las biografías «en vida». Menos aún en las biografías de ocasión solemne y laudatoria. Lo mejor, en este capítulo, será reproducir lo que dijo el propio Juan Ramón Jiménez de sí mismo (cit. por R. de Garciasol en «Arbor», número 132, pág. 496):

«Nací en Moguer —Andalucía— la noche de Navidad de 1881. Mi padre era castellano, y tenía los ojos azules; mi madre, andaluza, y tenía los ojos negros. La blanca maravilla de mi pueblo guardó mi infancia en una casa vieja de grandes salones y verdes patios. De estos dulces años recuerdo bien que jugaba muy poco y que era gran amigo de la soledad; las solemnidades, las visitas, las iglesias me daban miedo... Los once años entraron, de luto, en el colegio que tienen los jesuitas en el Puerto de Santa María; fué tristón, porque ya dejaba atrás algún sentimentalismo: la ventana por donde veía llover sobre el jardín, mi bosque, el sol poniente de mi calle.»

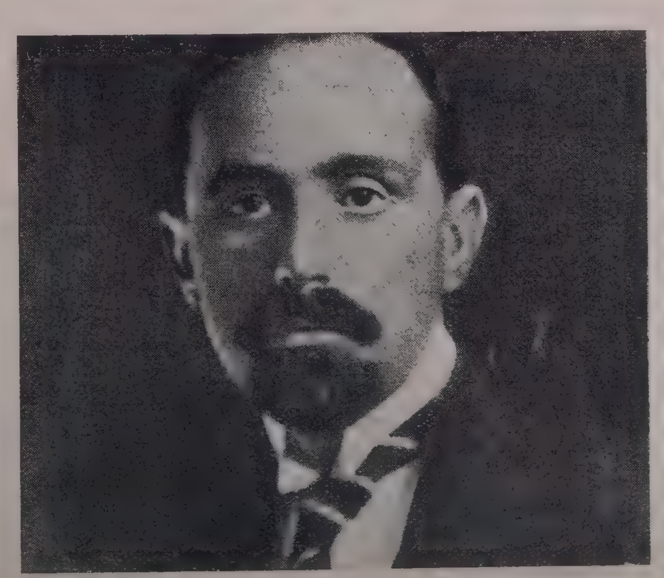
La filiación de su poesía

Escribe el poeta Rafael Morales en «Nuestro Tiempo», de Madrid, noviembre de 1956, página 31:

«Es frecuente considerar a Juan Ramón Jiménez descendiente directo de Rubén Darío. Lo poco —muy poco— que pudiera haber en él de parnasianismo y lo mucho que en él hay del simbolismo parece, según dicen, que es el fruto del gran poeta nicaragüense, y allá, en el fondo, del tembloroso y sensitivo Bécquer. Hasta cierto punto, es verdad que Juan Ramón —postmodernista más que modernista— es descendiente del poeta de las Prosas Profanas; pero también es cierto que muchas reminiscencias de los dos movimientos postrománticos franceses le llegan a nuestro último Premio Nóbel de una forma más directa... El parnasianismo le dió a Rubén la orquestada sonoridad, el helenismo, el paganismo pasado por París; pero a Juan Ramón le hizo depositario en España del culto a la belleza, a la eternidad y a la minoría...

Juan Ramón, ya lo hemos dicho, sólo tomó de los parnasianos su devoción por la belleza desnuda, eterna, y por la minoría selecta, que tanto se había valorado ya en España por un Góngora o un Gracián, desde la vertiente del verso y de la prosa, respectivamente. Toda la poesía de la primera época juanramoniana se impregnó de sentimientos delicados, leves, becquerianos. Al bronce sonoro, al mármol impoluto, condensación de la belleza, según el sentir parnasiano y, en parte, rubeniano, Juan Ramón lo aplacó con el asonante, con el romance, con el intimismo, con el subjetivismo heredado de Bécquer, la más lejana raíz palpable de su poesía.

De Verlaine, de los simbolistas, hay también un eco director en Juan Ramón, pero tampoco se trata de una mimesis. La personalidad de Juan Ramón es inconfundible. Lo que acontece al gran moguereño es que ni Zorrilla, ni Campoamor, ni Núñez de Arce podían ser sus maestros. Su exquisita sensibilidad le alejaba de lo facilón, externo o grandilocuente. Por eso busca a Bécquer —su semejante— y al Rubén hondo e innovador, que le trae las auras de Francia.



Juan Ramón.



Zenobia.

llena de grandes poetas en un momento de crisis de la poesía española.»

■

Con la firma de Enrique Castellanos publicó «Indice Literario», suplemento de «El Universal», de Caracas, 30 de octubre de 1956, lo que sigue:

«Presentes están en él las excelsas virtudes de esa genialidad que se hizo sentir en el Siglo de Oro, que le dió a España una entidad intelectual que la mantiene viva y beligerante en el espacio y en el tiempo. Juan Ramón es un producto intrahistórico de uno de los pueblos más grandes de la tierra, de una porción geográfica y espiritual, de quien Antonio Machado dijo:

¡Qué importa un día! Está el ayer alerto
al mañana, mañana al infinito,
hombres de España, ni el pasado ha muerto
ni está el mañana —ni el ayer— escrito.»

* * *

Ramón de Garciasol dice en «Arbor», diciembre de 1956, pág. 499:

«Su poesía —inhumana por perfecta, no por deshumanizada— no reblandece enfermizamente, peligro de toda retórica golosa o tangueante. La poesía de Juan Ramón, tensa, templa como la sierra soleada y fría. El ha dicho del poema, invitando al pulimento lapidario, a la voluntad de perfección, que no debe pasar de un punto para no esterilizarse:

No le toques ya más,
así es la rosa.»

Y más adelante, el propio Garciasol cita este soneto «rigurosísimo» de Juan Ramón (página 500):

«OCTUBRE

Estaba echado yo en la tierra, enfrente
del infinito campo de Castilla,
que el otoño envolvía en la amarilla
dulzura de su claro sol poniente.
Lento, el arado, paralelamente
abría el haza oscura, y la sencilla
mano abierta dejaba la semilla
en su entraña partida honradamente.
Pensé arrancarme el corazón, y echarlo,
pleno de su sentir alto y profundo,
al ancho surco del terruño tierno;
a ver si con romperlo y con sembrarlo,
la primavera le mostraba al mundo
el árbol puro del amor eterno.»

Los discípulos

Claude Gouffón, en «Figaro Littéraire» (3 de noviembre de 1956), evoca a Juan Ramón entre los poetas de la «Residencia de Estudiantes» que fueron sus discípulos. Dice:

«García Lorca gustaba de repetir que la influencia de Jiménez sobre los poetas de su generación había empezado en un jardín. Debía ser alrededor de 1919, quizá un poco más tarde, en esos senderos de laurel, rosa y de álamos que Juan Ramón había diseñado quince años antes para la Residencia de Estudiantes, de Madrid. Lorca, Alberti, Moreno Villa, Salvador Dalí, Luis Buñuel, eran entonces huéspedes de la Residencia. Lorca leía sus Canciones; Alberti, su Marinero en tierra; Salinas, sus Presagios; Guillén, algunos fragmentos de su Cántico, al que habría de consagrar toda su vida. Pero todos estos combates apuntaban a este único objeto: seducir, convencer a aquel hombrecito de barba negra y suave voz...»

La actual juventud universitaria y Juan Ramón Jiménez

He aquí un texto particularmente interesante en cuanto testimonio de un joven de hoy sobre el poeta, dicho sea reservándonos nuestro juicio respecto a la exactitud de lo que afirma Alfonso Carlos Comín en la revista de Tortosa «Géminis» (nos alegramos de citar una pequeña publicación local de una provincia de España), número de noviembre de 1956:

«Nos atrevemos a afirmar —y que nos perdonen aquellos que consideren la afirmación un tanto gratuita— que a una gran parte de la actual juventud universitaria no le preocupa excesivamente la obra de Juan Ramón Jiménez. ¿Por qué? ¿Es ello justo? Preguntas son éstas que quizá encierran secretos más anchos y más profundos de lo que nosotros podemos alcanzar. Por eso nos limitamos a citar el hecho y a reflexionar sobre algunos de sus aspectos.

El fenómeno ya lo conocíamos, sólo que la concesión del Premio Nóbel lo ha puesto de relieve: no preocupa la obra de Juan Ramón y, lo que es peor, no se la conoce demasiado. La escasa resonancia que Juan Ramón tiene entre nuestra juventud universitaria viene a ser como un divorcio en el que ambas partes tienen su culpa. La actual juventud ha adoptado la postura de enfocar todos los problemas con un excesivo radicalismo, lo que en ciertos casos la hace injusta en sus consideraciones. Ello es indudable. Pero quizá a la obra de Juan Ramón le falta «algo», un cierto «eco más profundo», que aparece en la obra de otros poetas con menos oficio y con menos disciplina poética que él.

... ...

Muy bien hablar de la rosa, del pueblecito de Moguer y de la mar; pero hubiéramos querido oír su voz temblando por otras preocupaciones, acosada por la hora en que se vive. Y es que ese mismo ser «esclavo y servidor de su propia obra» ha cerrado a Juan Ramón excesivamente en su soledad, en su perfección poética, en su «descubridora intelijencia». Pero la perfección de los hombres no termina en la perfección de su obra, en la de su poesía. Porque entonces —si así fuera—, la misma obra perdería su mayor dimensión: la de ser servidora y esclava del autor y de todos los demás hombres.

No sabemos si estas acusaciones son justas o no. Lo cierto es que las hemos advertido en ciertos sectores de la juventud: de una juventud que, por lo demás, procura ser totalmente sincera.

Pero, en última instancia, la voz de Juan Ramón aun perdura. Nada todavía está totalmente consumado.»

Zenobia, la compañera

En la misma revista escribe otro joven, José Antonio González:

«Todos aspiramos, escritores o no, a tener como compañera a Zenobia, a su ejemplo. En ella pensamos, en ella y en su obra a la hora de hablar de Juan Ramón. Ahora que Zenobia se ha ido, la gloria le ha llegado al poeta, como si la vida de ella no hubiese tenido otro objeto que ése.»

* * *

Y José María García Escudero, en «Arriba», 15 de noviembre:

«Lo dijo Juan Ramón mejor que nadie:

«Cuando la mujer está
todo es, tranquilo, lo que es
(la llama, la flor, la música).
Cuando la mujer se fué
(la luz, la canción, la llama)
¡todo! es, loco, la mujer.»

... no la gloria, ni Moguer, ni España, sino sólo el Amor, con mayúscula, puede llenar el hueco, la tremenda soledad que el amor de la esposa muerta ha abierto en la vida del poeta.»

Y un texto, entre muchos, sobre Platero

Alejandro Casona alude de este modo a los «hermanos famosos» de Platero, en «Indice Literario», de Caracas, 13 de noviembre de 1956:

«Sus hermanos famosos de la literatura deben contemplarle en estos momentos con asombrada envidia. El «Rucio», de Sancho, tenía ciertamente una acusada personalidad digna de pasar a la Historia; habrá aprendido de su amo la lealtad tranquila y el buen juicio refranero, y es indudable que, con tiempo por delante, habría terminado por imponer una democracia de pana y sentido común en la Barataria asnal de los Felipes. Pero era un manchego socarrón, demasiado convencido de que los molinos son siempre molinos, sin contar con las sorpresas del viento.

El de los hermanos Grimm, organizador de orquestas en los bosques de Bremen, tampoco se salía del pesebre tradicional. Su música, sin ninguna ambición de arte, era simple oficio para ganarse la cebada de cada día, y ruido eficaz para espantar ladrones. En suma, burro pragmático alemán. Y el de la fábula, que sólo una vez acertó a tocar la flauta por casualidad, era un inflado burro pedagógico ansioso por llegar cuanto antes a la letra bastardilla de la moraleja.

El de Supervielle, en cambio, descubre con demasiada imprudencia su alma de hombre, razonador y francés, rumiando pensamientos en el establo de Belén y soñando que con la nueva religión nacerá también una nueva justicia para esos eternos desheredados que son los burros y los pobres.

El que más se acerca a la pura animalidad de Platero es, quizá, el de Guerra Junqueiro, atravesando con su toc-toc de rapaz campesino las páginas fragantes de «Os Simples»:

Toque-toque-toque... lindo borriquito,
para as minhas filhas ¡quem m'o dera a [mim!
Nada mais gracioso, nada mais bonito.
Cuando a Virgen pura foi para o Egipto,
com certeza ia num burrico assim!»

Primer Festival-Concurso de cine "amateur"

La Casa de la Cultura, de Cáceres, bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de la Capital, convoca el Primer Festival-Concurso de Cine «Amateur», que se celebrará del 24 al 30 del próximo mes de mayo de 1957, coincidiendo con las Ferias de la Ciudad.

Podrán acudir a este Festival cuantos aficionados de España deseen hacerlo, y también, teniendo en cuenta las buenas relaciones de amistad entre Portugal y estas provincias extremeñas y la circunstancia de la Feria a la que suelen concurrir numerosas personas de la nación hermana, los aficionados portugueses a quienes interese concurrir.

Cuantos quisieren participar en este Festival, pueden solicitar bases, boletines de inscripción y cuanta información deseen, dirigiéndose a: Casa de la Cultura. Plaza de la Concepción, 2 (Palacio de la Isla). Cáceres (España).

JUAN RAMON...

(*Viene de la página 6.*)

paisaje (entendiendo por paisaje lo que aparentemente está fuera de mí) sea, en realidad, algo distinto de mí mismo. Véase en tal sentido este significativo poema de «La estación total»:

Noo sois vosotras, ricas aguas
de oro las que corréis
por el helecho, es mi alma.
No sois vosotras, frescas alas
libres las que os abrís
al iris verde, es mi alma.
No sois vosotras, dulces ramas
rojas las que os mecéis
al viento lento, es mi alma.
No sois vosotras, claras, altas
voces las que os pasáis
del sol, es mi alma.

Esta alma (la suya) es lo único visible para J. R. J. No puede haber otra cosa, porque no hay otra cosa capaz de realidad. Los ejemplos podrían multiplicarse hasta hacer multitud, y espigarse, desde luego, a través de todas las etapas del poeta, porque sus supuestos son de una inmovilidad roqueña, y las determinan a todas. Pero la más dogmática proclamación del yo como reino único es, a mi modo de ver, la contenida en el poema «El ser uno», del libro que hemos citado antes. El poema es lo suficientemente tardío como para que suene a réplica orgullosa —y casi despechada— de un mundo poético consumado e irrectificable. He aquí el poema en cuestión:

Que nada me invada de fuera,
que sólo me escuche yo dentro.
Yo dios
de mi pecho.
(Yo todo: poniente y aurora;
amor, amistad, vida y sueño.
Yo solo
universo.)
Pasad, no penséis en mi vida,
dejadme sumido y esbelto.
Yo uno
en mi centro.

Los puntos de partida a que venimos haciendo referencia condicionan todo el desarrollo poético de Juan Ramón Jiménez, tipifican su expresión y resuenan en las calidades más insignificantes de su obra. Su idealismo, su aristocratismo, su misticismo, su intimismo, su desnudez y todos los marbetes que la crítica ponga o haya podido poner sobre ésta poesía, no pueden ser entendidos más que como fruto de una ideología (basada fundamentalmente en la irrealidad del mundo y en la suprema, solitaria y suficiente realidad del yo) de la que el poeta no se despegó nunca. Su característica actitud hacia la creación artística, su constante retroceder y caminar de nuevo por lo ya hecho, es también un fruto coherentemente desprendido del mismo hecho central. Juan Ramón Jiménez —que, como es lógico, nos ha dado bastantes autorretratos— retrató con insuperable exactitud su propio proceso espiritual en un fragmento de «Platero y yo». Se trata del «Madrigal», dedicado a una mariposa, y el fragmento a que me refiero dice así:

«Platero, ¡mira qué bien vuela! ¡Qué regocijo debe ser para ella el volar así! Será como es para mí, poeta verdadero, el deleite del verso. *Toda se interna en su vuelo, de ella misma a su alma, y se creyera que nada más le importa en el mundo, digo, en el jardín.»*

Mientras J. R. J. volaba de él mismo a su alma, atento sólo al roce de sus alas contra las secretas paredes de su propio vuelo, la poesía comenzaba a atisbar otras realidades, sobre todo la posibilidad de la real existencia del *prójimo*, y hasta llegaba a ser definida como búsqueda del *tú esencial*. Era un promontorio saliente y difícil: navegarlo fué, sin duda, la aventura más importante de la poesía en lo que va de siglo. J. R. J. se quedó del otro lado; pero se quedó, sin duda, perfecto en su limitación, «sumido y esbelto», como él ha querido: señor de su destino.

Oxford, enero 1957

José Angel VALENTE

El bosque encantado

Por LEOPOLDO AZANCOT

1

Un árbol se alza, inmóvil, en la solitaria llanura. Sus hojas permanecen quietas bajo la nube redonda y gris que le rodea. El árbol es un cirio, en cuya base se encuentra una madriguera: un agujero oscuro del que sólo emergen las orejas y las patas delanteras de la liebre que lo habita. La liebre sale y aparece a la luz. Vacila un poco, y corre. Hacia otro árbol, que se levanta sobre una roca, en la lejanía, dirige sus pasos. Al llegar a él, todo ha cambiado. El árbol, cuyas hojas se agitan, entrechocando con un ruido metálico semejante al que despierta una carraca al ser batida, es una muchacha de madera que desmelena su cabellera al viento. Las nubes la envuelven con una redecilla sutil. (El viento sopla fuerte en el órgano de los montes: en las cañadas, en los desfiladeros. Donde los seres invisibles giran en torbellino.) Las ramas del árbol se abren paralelas a la tierra. En el cielo, encendido y rojizo, rayas verticales de luz, plomizas o negras, contrastan con su horizontalidad.

Desde el risco, la liebre dirige una mirada a la llanura. Las nubes se desplazan por el cielo. En la pradera, un grupo de caballos desbandados galopa, enloquecido. Sus crines flotan al aire. Como las nubes, los caballos son negros, blancos o grises. Sus cascos retumban primero en la tierra y luego su eco se prolonga en el cielo. Chapotean en el río de flores que cubre el valle, salpicando el espacio de amapolas; violetas y margaritas grises. En el extremo del valle, el suelo es de piedra. Lo atraviesan como una exhalación y levantan una nube de chispas que, en el cielo, se reproducen eléctricas.

El niño despierta sobresaltado en su casita del bosque, al extremo de la llanura, donde florecen las rosas. Una telaraña eléctrica cubre su ventana. En la habitación sanitaria. ocupada sólo por él, todo es negro. Sólo los relámpagos, que se suceden intermitentes, alumbran su cama. Por ello, los ojos del niño se abren y brillan. Una luciérnaga luce en su cabecera. El silencio se rompe. Como si fuera una rosa que floreciera de pronto en la oscuridad, el viejo reloj, desde su pared, se ilumina al dar las horas. Surge un pájaro, pía entre los ángeles que adornan las puertas de su casilla y, con un golpe sordo, se vuelve a encerrar. Una gotera monótona encharca el suelo. Sobre la mesilla, una margarita se deshoja en silencio. Afuera, los caballos vuelven a cruzar velozmente la llanura bajo la sombra de las nubes, y el muchachito comienza a llorar. La lluvia comienza a descender del cielo, golpeteando en la ventana. Se oye el tañir de infinitas campanillas verdes en la espesura. Una capa de cristal se extiende sobre los campos. Desde sus nidos oscuros llega el canto de los pájaros, que se alza brillante y tímido a la vez. Las gotas de agua resbalan sobre las piedras. La lluvia azota los campos, mientras el niño llora. De sus ojos se deslizan lágrimas que corren por la cama y el suelo, formando un blanco caminito hasta la puerta, por donde la madre ha de surgir. Y surge, sonriente, seguida por el inmenso gato, que entorpece sus pasos, runruneando. Ella acaricia sus mejillas y le mira en los ojos. Y su hijo, tranquilizado, calla y duerme. Los caballos se detienen. El niño ha dejado de llorar. Las nubes huyen, se atropellan y desaparecen.

Cuando la casita reposa, el campo despierta. El agua de la lluvia se evapora, ascendiendo sobre las hojas en que reposaba. En sus cuevas, en las grutas y guaridas, los animales, agrupados por amor, desean que de sus cuerpos se desprendan el calor y el perfume que siempre emanan. Las flores también pintan los alrededores con su aroma. Y de los corazones de todos los habitantes del bosque se derrama la alegría.

El bosque, batido por la lluvia, semeja ahora una vieja catedral, en la que los árboles, al cruzarse en las alturas, formasen las columnas y bóvedas del edificio. En un claro del bosque las hojas se agrupan, formando una ventana ojival. Por ella, la luz poniente irrumpe a raudales y mancha de escarlata a grupa de un inmenso ciervo blanco que, como el dibujo de una vidriera, cruza la escena en silencio. Es entonces la hierba, fina como el terciopelo, la que adquiere matices áureos. Bajo un gran árbol, donde la hojarasca se enmaraña, y dentro del cual silba el viento, se reune un tropel de bichitos luminosos, que corretean por el misterio de la noche naciente. Junto al río duerme un animal cualquiera, y parece como si de su boca manara un torrente de aguas vivas, tan cerca se halla de la orilla: cáliz del culto natural. Más lejos, allí donde el terreno se eleva, un águila despliega sus alas gigantescas ante los coros de animalitos que esperan la aparición de la luna. Y parece como si los bendijera, porque los animalitos bajan la cabeza y esperan en silencio. El viento silba entre las cañas amarillas de la ribera; se oye el cántico del órgano cuando el aire se retuerce y sopla en los tubos del desfiladero. Las cañas se alzan, entremezcladas, al cielo. Y en él las nubes se agrupan y forman un copón brumoso del que se derrama la sangre escarlata del crepúsculo. Aparece la luna. Junto a ella brilla, blanca como el tintineo de una campanilla, la primera estrella. Su luz clara se vierte sobre todos, y todos regresan cantando, alegres, a sus pequeñas guaridas.

2

Cuando la noche reina y los animales duermen. Cuando los árboles son arpas de piedra que el viento pulsa. Cuando las hojas parecen barnizadas y las violetas son más fragantes. Cuando en el cielo las ovejas blancas se apacientan de campánulas azules. Cuando la luna es sólo un pequeño círculo familiar, testigo de alegres danzas..., las pequeñas hadas se materializan, y el pequeño calvero donde se reunen para bailar parece, desde las alturas, desde las paredes torturadas que envuelven al valle en un triple cerco de piedra, un ojo, una gema, una flor brillante.

El bosque se enciende entonces; todo brilla contenido; la vida circula alegre, y una sensualidad joven lo invade todo. La atmósfera, cargada de perfumes; olor de carne, de piel, de macho, de hembra, de flor muerta, de pájaro dormido, de abeja despierta, de pies desnudos sobre la hierba, de uniones apasionadas (pecho y pecho, brazo viril y caderas suaves, fuertes). Una luz interior bañándolo todo. Gritos en la espesura. Muertes cuando la unión se ha consumado..., y sólo en ella se halla la consumación. Pues sólo la muerte puede saciar nuestra sed de vida, nuestro odio, nuestro amor. Muchacho y muchacha, desnudos en la espesura: piernas potentes, musculadas; piernas delicadas, buídas, perfectas... Ella lo abraza a él. Vida y sensualidad...

Una fila interminable de enanos, azules, rojos, negro brillante, se escurre entre los árboles en dirección al pequeño calvero. Llegan. Lo cruzan. Botan sobre uno y otro pie. Mientras, cantan, rumorosos, con la boca cerrada, viejas tonadas. Ellos son alegres y graves. Sin edad. Infinitos. Se transmutan sin cesar, se tornan ingrávidos y, convertidos en diminutas bolas azules, giran alrededor de las naranjas, que florecen en la oscuridad de los troncos bienolientes.

Una bandada de mariposas invade el calvero. La luz es luz. Ellos son pequeños, geniecillos alados. Traviesos, pero lindos. Brillantes, como pájaros cebados. Juegan. Se abren en círculos amplios, chocan con un grito y se evaporan. Sólo un polvo gris, que desciende al suelo, queda de su paso. Frágiles estructuras de vida efímera que necesitan de la muerte para subsistir.

Cuando la niebla que dejaron se disipa, las hadas danzan en nobles coros. Alzan los brazos, trotan, calladas, inmutables, reflejo puro de las hojas blanqueadas por un sol que no existe.

Y, luego, las muchachas.

Porque son jóvenes, juegan. Porque pasan, el misterio permanece. Así, sus ojos son tristes. Sólo un temor empaña su dicha, dicha de ser vírgenes: los faunos.

Los alegres faunos, que irrumpen en tropel, son muchachos desnudos, de cuerpos jóvenes y ágiles, piernas flexibles, salpicadas de manchas negras, terminadas en pesuñas de bronce, y una luna de cuero entre sus cabellos cremosos.

Ellas les temen, porque cuando pasan, tras refocilarse bajo el enebro, muchos cuerpos juveniles yacen desmadejados, como si fueran jóvenes animales muertos, y el nido de entre sus piernas semeja un monte de fresas.

Hoy, sin embargo, nada turba el silencio. Ellos permanecen lejos, formando con sus ojos, en la oscuridad, una constelación luminosa. Acaso rían. Pero no se les oye. Por eso una de las muchachas se decide a alejarse, a madurar el vacío de su corazón en la tranquilidad de un lago cercano. Tiene demasiado color para seguir girando.

3

Arriba, donde las rocas se amontonan, por el mismo camino que utiliza el sol cada mañana, sobre un caballo que hace ondear sus crines de cristal, blanco, con un jubón naranja sobre las calzas grises y capa azul que se extiende por los cielos, cubierto de plumas, surge un hombre. Un río de acero fluye de su costado izquierdo, una llama de dos filos, esmeralda. Grita y desciende.

Mientras, la muchacha ida se mira en el lago cercano: inmutable, surcado por una pareja de cisnes negros, que se alejan, curvándose en silencio; en el agua estancada de sus riberas se reflejan las amapolas. La muchacha sonríe, arrebolada, y extiende los brazos hacia los sauces tiernos de la orilla. Su sonrisa se refleja en las aguas, en el espacio abierto por las alas de un pájaro herido. El pájaro asciende, la sonrisa se borra, y surgen las ondas en el estanque: ondas pequeñas en los senos; ondas que se amplían, que se extienden hacia las caderas, profundizando en la carne, en el misterio sagrado... Dos cervatillos inmaculados se abrevan en la espesura, sin que sus hocicos turben la calma ni sus patas, al remover el cieno y hacer surgir algo de lo que se agita en el fondo, rompan la paz.

Caído del cielo, el muchacho retiene por las riendas a su caballo en el claro del bosque, vacío porque ellas huyeron.



Cuando la muchacha sube desde el lago, sus compañeras han desaparecido.

El caballo, la capa y la espada no están. Sólo queda el hombre. Que la mira a los ojos. Y vibra, como una caña, sobre sus pies.

«¡Tú!

¿Eres tú, o el lago donde se reflejan mis sueños?

Espera. ¿Por qué corres?»

El caminito estrecho, bordeado de peonías, por donde ha huído la joven, se abre ante sus ojos. Es un pequeño sendero que se adentra en el bosque, atravesando campos extraños, de resplandores mágicos, donde arbustos azules con flores grises, encinas negras, que se pierden en el cielo, anchas como diez hombres, cubiertas de musgo blanco, y los matojos de hierba dorada, tintineante, se entremezclan confusamente con grupos de animales hieráticos y resplandores de luces fugitivas. Los árbo-

(*Viene de la página anterior.*)

les, espesos, son acacias con escarcha, pinos y robles silvestres que se adensan, formando un túnel de verdor.

El sendero, largo, desemboca en un pequeño calvero rodeado de maleza. Espesas matas ocultan el cielo, pero el aire no es viciado.

«¿Has sido tú demasiado delicada para ser?

Desnuda como un árbol, llena de vida vegetal, inaprehensible como el agua, surgistes. Tu carne era pulpa de frutas multicolores; tu piel, del tejido de las rosas.

Si eres aún, ¿por qué me privas del horizonte triste de tu mirada?»

El sendero, sin embargo, continúa. Atraviesa el calvero y termina ante un árbol de tronco hueco, gigantesco. En su interior, bajo el trozo de cielo que se transparenta a través de las ramas superiores, la muchacha permanece. A sus espaldas, una abertura en la madera deja salida al lago: un rumor tan sólo, por la distancia.

«Ven. Escucha el latido de mi corazón.

¿No huyes más? ¿O no era h u i d a aquello? ¿Era tan sólo la tristeza lo que te hizo abandonarme?... Pero no, no hables. El silencio corresponde mejor a tu naturaleza. Basta con que seas. Tú eres la respuesta a todas mis preguntas.

¡Anda! Levanta la crisálida de tus cabellos dorados, para que brote la mariposa verde que prendió a mi corazón.

Mírame. ¿No lo sabías? En ti, bajo un copo blanco, anida el gorrión escarlata de mis sueños.»

Ríe bajito.

«¡Si eres tan sólo el alma de una niña muerta! Por eso la luz te reviste.

Sé que te acercas y me deseas. Sin embargo, algo se interpone. Quizá mi vida, demasiado potente para ti. Si así fuera, gustoso ingresaría en el reino de las sombras.

Sí. Eres un rayo de luna: Aunque te esforzaras no podrías penetrarme.

Frontera del sueño...

¿Te vas?... No importa. Tu imagen permanece en mí. Imagen tanto tuya como mía, nacida dos veces, que continuará su vida en mi corazón.

¡No, no, espera! Yo soy tan sólo un hombre.»

Ella corre ligera hacia el estanque, rodeada por una bruma azul que difumina el contorno de las cosas; y apenas sus pies se han humedecido en el agua, cuando las alas blancas de un cisne la cubren, y así, metamorfoseada, se desliza sobre una estela violeta por las aguas vacías.

El estrecho sendero perdido cruza una pequeña pradera y corre hasta el lago. El muchacho se arrodilla y bebe en las aguas a las que ella se arrojó. Luego se desnuda; pero conserva el jubón naranja, que continúa flotando un rato, como una cereza, sobre la corriente, cuando él ya se ha hundido.

L. A.

NOTICIAS

CALLE MAYOR EN SEGUNDO LUGAR ENTRE LAS MEJORES PELICULAS DEL AÑO

Tomamos de la prensa extranjera la noticia de que la crítica belga ha designado como mejor película del año 1956, *entre las que se proyectaron en Bruselas,* Pinic, *de Joshua Logan.*

La selección final reunió, además, Calle Mayor, *de Juan Bardem;* Richard III, *de Lawrence Olivier;* Sourires d'une nuit d'été, *de Ingmar Berman, y* Le sel de la terre, *d'Herbert Biberman.*

ESPAÑA EN LA IV BIENAL DE SAO PAULO

La Dirección General de Relaciones Culturales ha nombrado Comisario para la organización de la participación española a la IV Bienal de Sao Paulo (Brasil) a don Luis González-Robles.

PREMIOS FRANCESES

El «Goncourt», como se reseña en otra parte, ha sido concedido a Romain Gary por «Les racines du Ciel».

El «Théophraste-Renaudot» ha sido atribuído a André Penin por su libro «Le père».

El «Femina» ha recaído sobre François-Regis Bastide por su novela «Les Adieux».

El «Gran premio de la Crítica» se concedió a M. Samuel S. de Sacy por su obra «Descartes por el mismo».

Por último, el «Premio Tabú» lo ha obtenido Anne Salva. Título, «Rue Lepic».

El Anuario telefónico consiguió un voto, a causa de su nueva tapa.

Esto de que el Anuario de teléfonos haya sido votado tiene su explicación. Y la dió Léo Campion cuando dijo: «El Premio Tabú es de los más honrados. En efecto, los miembros del Jurado no tienen derecho a leer los libros que concurren.»

Se confiesa anticipadamente estar gobernado por el azar, el capricho o el favor. ¿Pero no habrá trampa? La trampa consistiría en que se otorgase el galardón a un libro clandestinamente leído por los Jurados, justamente estimado, y que resultase ser un buen libro y un premio merecido. No nos fiamos de nada ni de nadie.

EL GATO NEGRO

Cuento de Alvaro Fernández Suárez

En la entrada, detrás del mostrador semicircular de mármol rosado, sobre el que había un teléfono, estaba una señorita rubia, con cofia de enfermera. Me cobró la consulta y me dió una ficha.

Desde este vestíbulo se pasaba, por un arco abierto, a la sala de espera (del mismo vestíbulo arrancaba un pasillo que conducía al interior de la casa). Entré, saludando vagamente, cohibido por las miradas curiosas o suspicaces de los otros clientes. Por el momento me dediqué a buscar un asiento libre, no sólo para sentarme, sino también para refugiarme en él. Después concentré mi atención en una mesita, puesta en el centro de la sala, con unas cuantas revistas encima. Al cabo de un minuto me levanté —haciéndome un poco de fuerza, pues me turbaba llamar la atención— para explorar las revistas. No eran muy interesantes, y todas bastante atrasadas. A falta de otra cosa mejor, me resigné a coger una publicación ilustrada s o b r e economía agraria o cosa parecida, porque era el ejemplar menos mugriento de todos. Volví a mi sillón, pensando, con rencor, que aquella revista poco atrayente la habrían enviado gratis a la clínica los editores con un fin de propaganda. Era de esas cosas que se regalan y que nadie agradece. Me irritaba la tacañería del médico que no dedicaba ni una miserable consignación a pagar suscripciones con que distraer decentemente a la clientela. ¿No tenía miedo a que se produjesen contagios por causa de estos papeles manoseados? Procuré leer un artículo sobre los subproductos de las melazas procedentes de la remolacha azucarera; aquel tema me producía un extraño goce, un placer de trato con una realidad ajena, insospechada, con un absurdo, y me interesaba por eso mismo, porque no me interesaba nada.

Se elevó en el silencio la voz de una niña:

—Mamá, quiero...

—Chist...

No oí lo que quería la pequeña. La madre, al imponerle silencio, me miró con una sonrisa de inteligencia, como disculpándose. Era una señora joven, delgada, que llevaba pendientes voluminosos de pasta blanca.

En un rincón, dos muchachas se reían hojeando una revista femenina. Una de ellas reclinaba la cabeza, para reírse, en el respaldo del asiento; la otra, la más joven de las dos, se sentaba en el brazo del sillón. Tenían las cabezas, con el pelo muy corto, juntas, y cambiaban por lo bajo un parloteo rápido y alegre. No se oía lo que decían.

Pasé la vista por las paredes de la sala, adornada con grabados ingleses de perros y cacerías de zorros. Destacaban las casacas rojas de los cazadores.

Muy derecha en su butaca, había una mujer alta, vestida de negro, con aspecto de señora de pueblo. Estaba casi en el promedio de la pared frontera a los balcones, y miraba hacia adelante, nunca a los lados, inmóvil, como si estuviera posando para un retrato, como si fuera ella misma el retrato. Junto a la mujer, sentado en una silla, estaba un hombre achaparrado con el pelo tupido y gris, de cara redonda y colorada, cuyos ojos, muy vivos y menudos, recorrían la habitación y se posaban con insolencia en las personas. Debía ser el marido de la mujer y alguien importante en su pueblo, propietario rico, alcalde o cosa así. Era un hombre listo, sin duda, y dominante.

Un señor cualquiera, que apenas recuerdo, con lentes de oro, contemplaba obstinadamente sus uñas. Había alguna otra persona, según creo, pero se me ha ido su imagen de la memoria. Aunque quizá no hubiese nadie más.

Cuento estos detalles porque necesito convencerme de la trivialidad del lugar y de la situación, a causa de lo que sucedió después. Hasta recuerdo haber observado que allí nadie parecía enfermo, a excepción, tal vez del señor de los lentes de oro, que tenía una expresión preocupada, absorta. Por lo demás, tampoco sé si tiene importancia el acontecimiento. La tendrá o no, según. Comprendo que puede tener varias explicaciones o ninguna. Para mí, ninguna. Sólo me importa lo que sentí entonces, algo muy extraño. Después de todo, la realidad es la realidad y, al final, más al final, nadie puede explicarla.

La sala era casi cuadrada. En el testero, f r e n t e a la entrada, se abrían dos puertas correderas de vidrio esmerilado que comunicaban, respectivamente, con las consultas del doctor Serra y del doctor Masa. Porque en aquella clínica había dos médicos, cada uno de especialidad diferente. Yo iba a ver al doctor Masa, que ocupaba el consultorio de la puerta de la derecha, según se entra. Era el lado de la fachada que daba a la calle, cuyos balcones estaban guarnecidos con gruesas y viejas cortinas, de esas que hay en las casas antiguas.

En esto entró un señor alto y rubio, de cara fina, muy nervioso. Buscó un asiento con aire alelado. Fué y vino de un lado para otro, sin mirar a nadie, y al sentarse en una silla —único sitio libre— dejó caer al suelo unos libros que traía. Los recogió con mucha prisa. Uno de los libros estaba encuadernado en pergamino y bien pudiera ser una edición antigua. Al fin, pareció aquietarse y se puso a leer. De vez en cuando hacía un guiño con el ojo izquierdo, como si tuviera un «tic» nervioso. Estuvo poco tiempo tranquilo. Nuevamente se levantó, para sentarse en seguida, y volver una vez más a la lectura.

Pasó un poco de tiempo y me olvidé del recién llegado. Había un gran silencio, en aquel momento, en la sala. Las dos chicas del rincón habían dejado de parlotear. De la calle venían rumores del tránsito: roznar de los autos, rechinar de frenos y el tintineo de los tranvías.

De pronto se abrió ruidosamente la puerta corredera del consultorio del doctor Masa, y el propio doctor se mostró solemnemente en batín blanco. Todos volvimos los ojos hacia el doctor, como si fuese una aparición sagrada. El médico pasó revista a la clientela, escrutándola, y nos fué desechando uno a uno.

—¿Dónde está el señor Valdés? —preguntó en un tono inquisitivo, que no parecía sino que se lo hubiéramos escamoteado nosotros.

Una enfermera surgió en la puerta, junto al doctor Masa, y dijo:

—Hace un instante estaba aquí.

La enfermera señalaba la silla donde estuviera instalado el señor flaco y nervioso de los libros. El asiento, vacío, adquirió el súbito misterio de la presencia desvanecida.

—¡Señor Valdés!—llamó el médico, con voz fuerte. Y luego, dirigiéndose a la señorita de la entrada: —¿Ha visto usted salir al señor Valdés?

La enfermera que vigilaba detrás del mostrador de mármol acudió desde el vestíbulo, abandonando su puesto y la novela que estaba leyendo. Parecía muy turbada:

—Estuve atenta, doctor, y le aseguro que no ha salido.

Todos nos miramos perplejos. El hombre gordo y colorado, de ojos vivos, con aire de campesino rico, tomó parte en el debate:

—¿Era ese señor rubio y delgado?—indicaba la silla vacía—. Lo vi hace un momento ahí sentado. No pudo salir de la casa.

—Búsquenlo—ordenó el médico.

Las muchachas se precipitaron a recorrer las habitaciones. Se oían sus voces:

—Señor Valdés... Señor Valdés...

Se abrió también la puerta que daba al consultorio del otro médico, el doctor Serra, que compareció escoltado por su propia enfermera ayudante.

—¿Qué sucede?—preguntó.

—El señor Valdés ha desaparecido—contestó su compañero.

El doctor Serra expresó una visible alarma. Su enfermera, sin que nadie se lo ordenase, s a l i ó corriendo.

Los dos médicos volvieron a meterse dentro de sus respectivos consultorios para acabar de atender a los enfermos que tenían entre manos, a los que habían abandonado momentáneamente. L o s despacharon en seguida y cuando estaban despidiéndolos volvieron las enfermeras.

—Debe estar en el cuarto de baño —dijo una de e l l a s al doctor Masa—. La puerta está cerrada.

Al mismo tiempo se oyeron golpes fuertes en una puerta y una voz bastante alta de mujer:

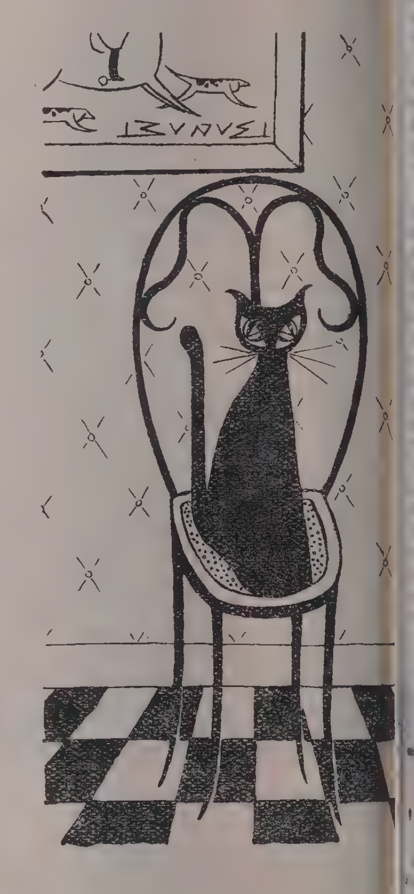
—Señor Valdés... Señor Valdés... ¿Está usted ahí?

Regresaron juntas las enfermeras.

—No contesta.

—Hay que echar la puerta abajo —dijo el doctor Serra—. ¡En seguida!

Los dos médicos corrieron hacia el pasillo que comunicaba el vestíbulo con el interior de la casa. Detrás de ellos marchó el cliente gordo y colorado. Su mujer, entretanto, permanecía tiesa e inmóvil en su asiento, limitándose a seguir la escena con los ojos. Yo me levanté también y me quedé mirando desde el vestíbulo, en la entrada del pasillo, hacia la puerta donde se agolpaban los médicos, con las enfermeras a retaguardia. El doctor Masa golpeó con los nudillos:



—Señor Valdés, abra... Conteste.

La voz era imperativa. No contestó nadie.

Entonces los dos médicos arrimaron el hombro a la puerta, sin conseguir forzarla, hasta que acudió en su ayuda, apartando rudamente a las enfermeras, el señor gordo.

Al fin cedió la puerta. Los tres hombres se quedaron parados, en una actitud de estupor.

—No hay nadie—profirió el señor gordo.

Una de las enfermeras lanzó un chillido y todas se apartaron, arrimándose a la pared.

Del interior del cuarto de baño salía, con el rabo levantado, un gato negro. Lo vi deslizarse por el pasillo y desaparecer en alguna parte.

UNA "TRAMPA" DE GALDOS

El episodio "Zumalacárregui"

En aquellas *Memorias de un desmemoriado*, que, ya casi al término de su vida, dictó don Benito Pérez Galdós, nos dice cómo inició la tercera serie de sus *Episodios Nacionales*. Debía ser por el año 1897, aunque el autor no lo precisa. «En el plan que para esta serie discurrí —expone Galdós— figuraba en primer término el título de *Zumalacárregui*. Queriendo documentarme para el estudio de esta figura y de otras, acudí a mi amigo don Juan Vázquez de Mella, que a la sazón vivía en la calle de Valverde. Amable en extremo don Juan, me dió cartas para visitar diferentes pueblos y personas de Guipúzcoa, Vizcaya y Navarra. Con las cartas de introducción que me dió don Juan me dirigí a Cegama, Azpeitia, Pamplona, Puente de la Reina, Estella, Viana y otras poblaciones que fueron teatro de las guerras civiles.» Después nos cuenta el novelista su visita, en Cegama, al sacerdote don Miguel Zumalacárregui, sobrino del caudillo carlista, y aquél le muestra la casa y lecho «en que su tío entregó su alma a Dios». Luego, en la iglesia parroquial, el sepulcro «donde yacen los restos mortales de don Tomás Zumalacárregui, campeón del carlismo y uno de los estratégicos más notables de su época».

A continuación nos habla don Benito de su viaje a Azpeitia, «lugar famoso, de cuyo nombre era deber mío acordarme siempre, porque allí nació mi abuelo materno, don Domingo Galdós y Alcorta, varón digno y virtuoso, contemporáneo, según creo, de la Revolución Francesa. En los últimos años del siglo XVIII, fué destinado aquel señor a Las Palmas, con el cargo de secretario de la Inquisición». Buscando, pues, las huellas de su antepasado, se olvida Galdós de Zumalacárregui. Más tarde evoca las de San Ignacio, y admira el santuario de Loyola. De esta población pasa a Azcoitia, y de aquí a Elorrio y Bilbao. «Aplazadas para días próximos las visitas que con las cartas de Mella pensé hacer a poblaciones navarras, de Bilbao me fuí a Madrid..., para activar los trabajos de la venta de mis obras y de la preparación de *Zumalacárregui*, que había de ser la primera de la tercera serie proyectada.»

Con estos antecedentes no es difícil colegir que la *documentación* de Galdós para el citado episodio no debió realizarse. Y así se deduce también del texto de la obra. Extremos cuya verdad certifican las palabras que nos dijo Vázquez de Mella a raíz de la muerte del gran narrador.

Vivía entonces el prohombre del tradicionalismo en el madrileño paseo del Prado; ocupaba el piso bajo de una casa con breve jardín, casa en la que murió y que todavía existe. Durante algunas noches del verano, Mella solía reunirse en este jardín con varios amigos, entre los que recordamos a don Ramón María del Valle Inclán —«carlista por estética», según sus propias palabras—, el catedrático Fernando Pérez Bueno, el conde del Valle del Suchil y el vizconde de Campogrande, el coronel Pacheco y Yanguas, el diputado Fernández Daza, los periodistas Portal Fradejas y Adolfo Santaolalla —que dirigían, respectivamente, *El pensamiento español* y *España Tradicionalista*—, don José Díez de la Cortina, que fué oficial del carlismo en la tercera guerra civil... Ya hemos hablado en un trabajo anterior de estas tertulias de Mella, que tenían lugar no sólo en este patinillo verde, sino más frecuentemente en los cafés del Palace-Hotel y de la Bolsa, y en todos los cuales disertaba don Juan, con su personalísimo gracejo y agudo sentido del mejor cuño astur, sobre hombres y cosas de España y del mundo.



● *J. Vázquez de Mella.* (Caricatura de Sirio.)

Reciente el óbito, como acabamos de decir, del autor de *Fortunata y Jacinta*, nos refirió don Juan los primeros pasos de Galdós para componer el episodio de *Zumalacárregui*. Tratemos de recoger lo más fielmente posible el contenido de nuestras notas, hechas en los días que cursábamos el preparatorio de la Facultad de Derecho. (Desde luego, como verá el lector, lo dicho por Mella difiere substancialmente de lo contado por don Benito, tanto o más como la mañana de la noche y la retórica de la poesía. Sin exageraciones.)

—Una tarde —nos refería Mella— se presentó en mi casa de la calle de Valverde don Benito Pérez Galdós. Me dijo que era su pensamiento componer una obra sobre Zumalacárregui, mayor prestigio castrense de nuestra causa, y que con tal obra había acordado iniciar una nueva serie de sus *Episodios Nacionales*, que sería la tercera. Confieso que a mí me gustó la iniciativa de don Benito, sobre todo teniendo en cuenta el abismo que separaba la ideología de Galdós de la de nuestro gran jefe, o sea, el liberalismo político de lo que el carlismo representaba entonces y siguió representando después, hasta que don Jaime tiró por la borda, con su conducta, lo que en mi opinión debió mantenerse siempre... Yo le dije a Pérez Galdós que podía contar enteramente conmigo y con mis amigos para que su noble empeño resultara lo más fructífero y justo posible.

Mella subrayó con una sonrisa estas palabras, y nos dijo que el novelista supo penetrarlas con mirada viva y asentimiento claro.

—Después —siguió diciendo don Juan— le indiqué la conveniencia de que se entrevistara con Cerralbo, quien poseía buen acervo de papeles referentes a Zumalacárregui y a nuestra primera guerra civil, papeles que darían nuevas luces al asunto y podrían aclararle hechos para escribir una historia más imparcial que la mayor parte de las que hasta aquella sazón habíanse compuesto, más o menos influídos por el sectarismo político. Apenas celebrada mi entrevista con Galdós, hablé con el marqués de Cerralbo, a efectos de que dispusiera los documentos que tenía sobre el malogrado estratega, para que los mostrase al novelista cuando éste le fuera a ver, según acordó conmigo. Y así lo hizo... Una semana más tarde, don Benito se entrevistó con Cerralbo en su casa de la calle de Ferraz esquina a las de Ventura Rodríguez y Mendizábal, y el marqués puso a disposición del escritor los papeles dichos, que ocupaban toda o casi toda una bien cumplida librería...

Don Juan volvió a sonreír con cierto aire irónico, sonrisa que anunciaba lo que a continuación se dice.

—Galdós debió alarmarse ante aquella ola de papel, o debió de presentirla poco interesante, pues no volvió a visitarnos a Cerralbo ni a mí...

—¿Entonces?... —preguntó uno de los amigos de Mella, que si no recordamos mal fué el coronel Pacheco y Yanguas.

—¿Pero cómo pudo hacer?... —apuntó otro de los contertulios.

—Sin duda —insistió el tribuno— a don Benito bastóle casi oler aquellos papeles para darse cuenta de su escasa importancia.

Después de unos comentarios hechos por los reunidos, Mella terminó:

—A los dos meses (si se cumplieron) de la visita hecha por Galdós a Cerralbo, apareció en los escaparates de las librerías madrileñas el episodio *Zumalacárregui*. Imagínense ustedes cuál sería mi sorpresa.

—¿Y esas cartas de que habla el novelista en sus *Memorias de un desmemoriado?* —preguntamos nosotros.

—Esas cartas sólo existieron en la imaginación de Galdós, salvo la que yo le di de presentación para el sacerdote don Miguel Zumalacárregui, con motivo de un viaje que, sin propósitos de historiador, hizo a Azpeitia, acaso en busca curiosa de precedentes de familia, como él dice.

—Es incomprensible, don Juan —protestamos con ingenuo arranque.

—No, Veguita. Es perfectamente comprensible. No olvide que Galdós era, ante y sobre todo, novelista, y que, además, se trata de las *Memorias de un desmemoriado*. «Dicho sea esto para tranquilidad del alma de don Tomás Zumalacárregui.»

José VEGA.

Palabras inéditas de Vázquez de Mella sobre el origen de esta obra

---

DE LA PARDO BAZAN A DON ANTONIO MAURA

Si echamos una ojeada a los catálogos, damos una vuelta por las librerías, nos eremos precisados a confirmar la «sentencia» de que no contamos con literatura pistolar... editada. ¿Pero existir? ¡Cómo no! xiste para el indagador de archivos —priados, principalmente— y existirá para el ditor generoso que se decida un día a publicar los montones de cartas dormidas en os cuatro puntos cardinales de la Península; prosa limpia e interesante, cuando no ntencionada y entreverada de versos, que uestros padres y abuelos nos dejaron para uestro provecho y solaz.

Con su estilo recio, claro y agudo, ahí tá, en el acervo de la literatura epistolar spañola, la prosa a vuelapluma de doña milia Pardo Bazán, femenina siempre por ncima de sus prontos y de su bien probada nacidad en el logro de lo que se le antoba justo. ¿Pudo haber nada más justo n sus días que su pretensión de ingresar n la Academia? Frente a las apreciaciones tinarias de Zorrilla, de Cortázar, de Villa rrutia, de Rodríguez Marín..., apreciacioes de las que me hice cargo en un librillo to (Confidencias del bachiller de Osuna, alencia, Castalia, 1952), está la indudable lidad de la obra de la Pardo Bazán, supeorísima a la de docenas de acadéicos con pantalones. Otro tanto pudiéraos certificar con respecto a la obra de ertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina oronado o Concha Espina, por no citar no tres nombres que flotan por encima e la olvidada y mediocre «inmortalidad» e muchos académicos.

Con este tema, idea fija y tenaz en el diario cavilar de la condesa, están relacionadas tres cartas de doña Emilia dirigidas a don Antonio Maura. En 15 de abril de 1904 está fechada la primera. Tres días antes, un atentado ponía en peligro de muerte, en Barcelona, la vida de don Antonio, quien desde el 5 de diciembre del año anterior era jefe de su primer Gobierno. «¡Cuánto me felicito de que no penetrase el puñal!», escribe la novelista, para añadir el siguiente párrafo, lleno de miga y algo más: «Usted tiene demasiada luz en el cerebro para extrañar estos lances de la Historia. Cada época tiene sus peligros políticos; hoy son los anarquistas, ayer serían los ligueros o los enviados de algún emir.» A despecho de sus ideales, los anarquistas, ciertamente, poseían el instinto de las jerarquías. ¿Caerían también sobre «los desairados del puñal y el revólver»?



La jerarquía de don Antonio Maura adquiría especialísimo valor a los ojos de doña Emilia. El político mallorquín se doblaba de académico por su indiscutible maestría en la oratoria. La novelista aspiraba a ocupar un sillón de la Academia. Años más adelante, en ocasión la más ruidosa —en España y en el Extranjero— de la campaña antimaurista (1909), doña Emilia dice al entonces conde de la Mortera, en un salón de Casa Valencia: «En estos momentos de insidias y calumnias en que indocumentados e irresponsables pretenden sea don Antonio la personificación de la reacción y el oscurantismo, dígale que está en su mano cerrar con un mentís rotundo la escandalosa campaña. Que apoye mi ingreso en la Española, dígaselo a su padre, y demostrará la nulidad de insidias y calumnias...»

La pretensión de doña Emilia no era infundada en el ánimo de Maura. Algo más que barruntos de ello tenía la condesa de Pardo Bazán. Así firma una segunda carta, al mismo destinatario, el 10 de abril de 1912. La revista «Nuevo Mundo» acaba de interrogar a las cabezas más sobresalientes del Madrid cortesano: ¿Deben o no deben entrar en la Academia las mujeres con méritos literarios acreditados? Don Antonio no vacila, y contesta que sí. En esta «noble y franca respuesta», e s c r i b e doña Emilia, «está usted retratado de cuerpo entero, con la solidez mental que se asemeja a la musculatura del espíritu y con la frescura y rectitud de criterio que han hecho de usted, jefe de los conservadores, el más progresivo

(Pasa a la página siguiente.)

TRES PINTORES Y UN TEMA

★ "Vida sin tedio" ★

GARCIA ORTEGA, RUIZ PERNIAS Y PALACIOS TARDEZ, tres pintores —vamos a llamarlos jóvenes, aunque no sean precisamente unos adolescentes—, han hecho una exposición colectiva en la sala «Alfil», bajo el rótulo comunal de «Tres pintores y un tema». En efecto, lo común en esta exposición —yo no me atrevería a decir que también en los tres pintores— era el tema por ellos elegido: la vida del suburbio, la vida de los pobres más pobres, y, más concretamente aún, la vida que discurre en esos «poblados», en esas prolíferas y hacinadas «ciudades hongos», que crecen realmente como los hongos, sólo que en lugar de tener por suelo el bosque, húmedo





● Grabados en madera, de García Ortega.

y tierno, tienen por suelo el desmonte y el descampado que queda al margen de la gran ciudad urbanizada, con toda su seca tristeza, con su inhóspita e incómoda desolación y su carencia de todas las ventajas urbanas, sin gozar, empero, de las otras que proporciona la vida aldeana o la misma vida puramente campesina; pero, al mismo tiempo también, con toda su infinita, grande y melancólica belleza trágica.

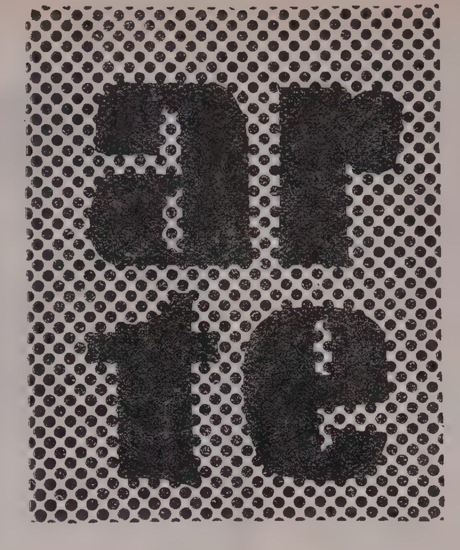
Yo, como los propios pintores, conozco bien esos «poblados», no sólo por haber deambulado mucho entre ellos, por puro gusto, curiosidad y pasatiempo, en las tardes o en las mañanas de sol que me quedan libres, sino porque vivo en lugar que casi me hace su convecino. Hay poblados de esos en Usera, en Vallecas, en casi todos los barrios alejados, y también, a veces, metidos en plena ciudad, al socaire de algún paredón de edificio o fábrica y aprovechando el espacio que deja un solar vacío, como por ejemplo el que hay —o había hasta hace muy poco— en la calle de Jaime I —me parece que se llama así—: un increíble, y a su modo maravilloso, ordenamiento de latas, cascotes, pedazos de tela embreada o de papel graso, harpillera y ladrillos, en fin, los más varios y asequibles materiales de construcción, con los que se fué levantando una auténtica ciudad en miniatura, con sus callejas, sus plazoletas, sus servicios higiénicos —al fin y al cabo higiénicos, aunque sean como sean— y todo lo que el ingenioso lector puede imaginar sin necesidad de explicárselo con más detalle. La vida que aquí discurre, aunque tiene todas las características de la vida normal, en cierto sentido, tiene en otros muchos un sabor único; mitad doloroso mitad tierno, con sus ingenuas y bellas tentativas, por parte de aquellas gentes miserables o desvalidas, para ennoblecer y purificar la sordidez ambiente, ayudándose de un pobre tiesto florecido, de un humilde adorno, de un toque de color, de una jaula donde canta un pájaro. Todo, en este espectáculo, si no se está profundamente descarnado y falto de humanidad, si se conserva todavía una chispa de amor al prójimo y no se ha caído totalmente en el abismo tétrico y egoísta del «spleen» elegante o de la indiferencia esteticista, resulta conmovedor y hasta me atrevería a decir que estremecedor; pero lo más conmovedor de todo, más todavía que la propia piedad que inspira la miseria y el abandono de hombres y mujeres y niños que, se mire como se mire, son iguales a los demás hombres que, más afortunados, no viven en esos tristes poblados; y más todavía que la misma heroica alegría con que esas gentes humildes y valerosas hacen frente a esa miseria suya y al dolor y hasta al hambre; más que todo ello conmueve, precisamente, ese resto de pura belleza, de purísimo anhelo de belleza y nobleza, y de gracia, que les hace esforzarse contra la perpetua y constante amenaza de envilecimiento que gravita sobre ellos a todas horas y minuto a minuto, y que sólo el espíritu, un profundo espíritu, ese instintivo, inagotable y generoso espíritu que habita en el alma del pueblo consigue vencer.

ES TODA UNA EPOPEYA. Hay que haber visto esas gentes y esas vidas, verlos de cerca, y cómo luchan y cómo saben timbrar de encanto y de belleza hasta las cosas más desesperadamente despojadas y míseras, para comprender toda la epopeya del pueblo. Lo épico aquí se funde con lo lírico, la dulzura con la ferocidad, lo triste con lo alegre, lo puramente anecdótico y trivial, con lo más trascendental y categorizado. Esto es la vida: la vida misma; y no sólo una imagen más o menos adulterada, almibarada y recompuesta de la vida. Por aquí circula la pasión a torrentes, tanto o más que circula la misma miseria; y lo único, tal vez, que falta, lo único de que se carece aquí en absoluto, es de tedio. No hay tiempo aquí para ese sentimiento; y el aburrimiento, la falta de apetito vital, que por ventura se encuentra en tantos otros lugares del mundo, sería aquí un lujo inconcebible, el único lujo de que podrían disponer estas pobres gentes, si tuvieran lugar para ello.

Me he detenido un tanto en la descripción del tema antes de entrar en la propia pintura, porque creo que, en el caso de nuestros pintores, el entendimiento y sentimiento del tema es primordial, y, sin que esto quiera decir que se desdeñen por ellos los valores plásticos, secundario el modo de pintar.

En un tiempo donde tantos se despeñan en el puro esteticismo —ya sean pintores o críticos— y donde los valores vitales —básicos siempre— y los valores espirituales esenciales quedan abandonados o desdeñados, yo no puedo menos de alabar el valor de estos tres jóvenes pintores para enfrentarse de cara con un tema que es vitalísimo, actualísimo y lleno de alma; lleno de angustia y de trágica grandeza, aunque sus protagonistas sean gentes anónimas, corrientes y molientes, en lugar de ser reyes o príncipes o héroes de la Iliada.

Y, ¿quién ha dicho que esto no es arte?, ¿quién podría demostrar que vibrar profunda y humanamente ante un tema real, real —repito esta palabra— y expresarlo eficazmente, con una emoción entrañable y fidelísima, sin mentira ni componenda, sin esas odiosas y cochinas concesiones a la mentira y a la adulación de que está saturado tanto mezquino arte burgués (no digo



que todo el arte burgués), no es tan arte, tal vez mucho más arte, que embobarse y entontecerse con eso que llaman «la materia», esa pringue tan a menudo sebosa, azucarada de puro rica, suntuaria y hasta alimenticia, como si fuera chocolate o melaza o pastillas de café con leche?

¡LA MATERIA...! BIEN ESTA la materia. Pero ¡basta ya de tanta materia!

La materia al servicio del espíritu; la materia al servicio del tema, al servicio del asunto, sí del asunto; al servicio del argumento. Esto es lo recto, y no al revés. Está uno harto de oír alabanzas a la materia, y de oír frases como éstas: «delicioso de color...», «rico de materia...», que son buenas, sin duda, para alabar un pastel, o para celebrar el vestido de una cupletista; pero que no agotan, aunque presten su ayuda en algun tanto, el fondo, ni muchísimo menos, de la expresión plástica; del arte de la pintura, en una palabra; pues este arte, como todas las demás artes, aunque se sirva de una determinada materia, y sea preciso o al menos conveniente por ello dominar en algún punto esa materia, no ha de perseguir, en definitiva, puros fines de elucubración material o simples manejos y combinaciones cromáticas, químicas, o de otro orden, de la materia, sino que debe ir más allá, o, por lo menos, se me concederá que puede ir más allá de eso, sin dejar de ser pintura.

Y, en cuanto a que la pintura es sólo pintura, y que el argumento sobra y no es pintura, yo lo desecho y niego, por lo menos planteado de una manera tan tajante como se acostumbra.

El argumento vive y vivirá siempre, porque es la substancia misma del arte, porque es lo más profundo de él y su motivo último. Y ahí están, entre los artistas modernos (aparte de todos los grandes antiguos, que no eran tontos) Solana, Picasso, Rouolt, Bonard, Matisse, Modigliani, en fin, todos los que son hoy grandes, y hasta el propio Paul Clee, para demostrarlo; aunque para mí este último tenga (a salvo su invención, su utilidad y hasta su maestría meticulosa) un corazón de relojero suizo, que late por fracciones de segundo y pinta primorosas piececitas, a falta de las grandes visiones totalizadoras de los otros grandes que he dicho.

Con esto que digo, no quiero atacar —ni por el forro— al llamado arte abstracto. Sólo ponerlo en su punto. Que cada cual pinte como quiera y lo que quiera, con tal de que su obra tenga verdad, emoción, libertad, y contenga un mensaje eficaz, por el medio que sea, capaz de decir algo auténtico y real, algo que no sea impuro, algo noble y humanamente generoso. Todo el resto da igual: es cuestión de moda.

ME GUSTARIA MUCHO DETENERME en la obra de estos tres pintores y analizarla, como ellos se merecen, a mi parecer, uno por uno. Pero el espacio es corto y no me sería posible hacerlo como yo quisiera y con la estricta atención que es justicia debida a todo artista sincero y que busca expresar el mundo que siente, como, según yo creo, ocurre aquí. Espero a sus próximas exposiciones individuales para hacer lo que hoy no puedo. Sólo quiero decir una cosa: apruebo de todo corazón el camino elegido por esos tres jóvenes, de hablarnos de un mundo que realmente existe, que muchos no conocen y que contiene elementos épicos y líricos más que suficientes para convertirlo en un gran arte. La magnitud que haya de tener el arte que se haga con esos elementos vivientes no dependerá en fin de cuentas de que tales elementos por sí mismos sirvan o no sirvan; pues que ellos son vivientes, y todo lo viviente es materia artística noble; dependerá, sí, en cambio, del uso riguroso —o menos riguroso, o aun tendencioso y banal— que de ellos se haga. El peligro, en esta clase de pintura, donde el canto y la exaltación —o la pura descripción— de un determinado tipo de existencia y del sentimiento o sentimientos que la visión de esa existencia, o incluso su participación en ella, provoca en el artista que la canta o relata, es siempre el mismo: que se deje llevar por el sentimiento de tal modo —en este caso concreto, por el pietismo o la sensiblería— que llegue a falsificar no solamente sus propios sentimientos, sino también el mundo que pretende cantar o relatar o descifrar. Hay que tener cuidado en esto. No pasarse de rosca. Este, creo yo, es el peligro. O bien, el exceso de pintoresquismo.

Hay que ser fiel, limpio, puro, aun en aquellos casos en que el alma, la propia alma, rezuma amargura y hasta amargura justificada. Este es el gran estilo.

Por lo demás —y aunque entre ellos haya diferencias, incluso considerables diferencias, en cuanto a maestría puramente técnica— me parece que estos tres jóvenes, cada cual a su modo y según su potencia y medios, han apuntado bien a su objetivo: categorizar lo viviente y vivido, categorizar la experiencia (más aún que la anécdota): que eso es el arte.

ORTEGA es ya un pintor hecho, con grandes recursos expresivos. Es un épico poderoso, que sigue la línea de las pinturas negras de Goya y de Solana (buena fuente), pero que parte, en lo esencial, de su propia experiencia. Sin duda, su técnica puede enriquecerse, y su visión tambien depurarse. Pero, ya es mucho lo que nos da. RUIZ PERNIAS, es más lírico. No está tan hecho como Ortega, en ciertos aspectos formales de la pintura; pero sabe lo que quiere y posee una gran capacidad de acuñación, tal vez más espontánea que la del propio Ortega y más directa e inmediata para transformar en arte su personal experiencia vivida. PALACIOS es tal vez el menos formado de los tres, técnicamente. Está un poco verde en este aspecto. Pero también concibe límpidamente, que es lo esencial, y sabe aislar y coordinar los elementos que él, él precisamente y no otro cualquiera, necesita para formar su mundo plástico.

Los tres son pintores con futuro si no se descarrían y si saben conservar la visión serena y objetiva del mundo; si no se mecanizan, y si, en lugar de sistematizar cómodamente sus actuales sentimientos aciertan a estar vigilantes para mirar, estudiar y depurar, más y más cada vez, dentro del emocionante, angustioso, infinitamente fecundo en sugestiones, pero tambien infinitamente peligroso mundo en que viven y vive su pintura.

LUIS TRABAZO

De la Pardo Bazán a...

(Viene de la página anterior.)

de nuestros hombres de Estado». Y brindo la frase, estupendamente cincelada, a los historiadores de nuestro primer cuarto de siglo XX.

En el pleito de la Academia tendrá desde ahora doña Emilia un valedor declarado de muchos quilates, contra «el ignaro Catalina», que aseguraba no se presentaría la candidatura de la condesa por falta de las tres firmas de ritual. Firmaría Galdós, firmaría Maura... Con estos dos por delante, ¿qué dificultad habría en seleccionar un tercero? Frente a los «decretos» de Catalina imperator se levantarían la inteligencia y el corazón de don Antonio, «abiertos a lo justo y lo grande, por ley de naturaleza».

Si las dos cartas precedentes fueron escritas en Madrid, la tercera, del 24 de octubre de 1913, se rasgueó en Torres de Meirás, La Coruña, en el señorial despacho diversas veces reproducido. Un primer favor le pedía doña Emilia para su hijo político el entonces coronel Cavalcanti. «El segundo favor es... lo de siempre», reitera, insinuante. Habrán cambiado las circunstancias. Pérdidas en la docta corporación, esperanzas de que la presidiera don Antonio..., y si no la presidía, certísimo que habían desaparecido los reparos que un año antes ataran las manos y la voluntad de Maura «para que, opinando como opinó, no se resolviera, sin embargo», a presentar a la condesa. De la «clara visión de cosas y tiempos» de don Antonio aguardaba doña Emilia Pardo Bazán el cumplimiento de sus deseos. No se cumplieron éstos por mor de rutinas, prejuicios y otras antiguallas. ¿Se daría hoy satisfacción a los méritos de la autora de Los pazos de Ulloa*?*

R. OLIVAR BERTRAND

EL EXTREMEÑO ORTEGA MUÑOZ

en el Ateneo

El pintor extremeño Ortega Muñoz celebró en el Ateneo, hará unos dos meses, una exposición antológica, que comprendía algo más de veinte años de labor. A lo largo de ese período se advierten, naturalmente, cambios de forma y, sobre todo, de enfoque, así como un conocimiento cada vez más suelto de la técnica y una tendencia sistemática hacia la simplicidad. Todo lo cual es normal en un artista que, además de sentir y de observar, piensa, y que tiene, en algún sentido, una como meta ideal. Pues, en efecto, el apetito de síntesis y de simplicidad de medios es uno de los ideales más típicos del arte, en cualquiera de sus manifestaciones, y su conquista, que es justamente el signo de la maestría, la ambición de todo artista de cierta elevación. Sin embargo, pese a las diferencias episódicas de forma, o más bien de factura, derivadas de ese perfeccionamiento paulatino y del progresivo dominio de los medios, no se advierte, en cuanto al espíritu, ninguna fisura o solución brusca de continuidad, sino que todo da la impresión de un desarrollo espontáneo y sucesivo, con progresos por sus pasos contados en cuanto a la expresión, pero sin que el alma de la creación, por así decirlo, hubiera cambiado nada en el transcurso. Semejante sensación de continuidad denota, a mi parecer, lo auténtico del sentimiento que inspira esa pintura de Ortega, autenticidad, por otra parte, manifiesta en multitud de otros detalles, de que luego hablaremos. Y si algún reparo hay que hacer a Ortega a lo largo de todo ese proceso, se refiere precisamente a la última parte del mismo, es decir, a la pintura de los últimos años.

EN OTRA OCASION —CUANDO la colectiva del Ateneo, en la que figuraba un paisaje de Ortega: el primero que yo veía directamente, pues conocía de antes reproducciones—, yo opuse reparos a ese paisaje, diciendo que aun cuando estaba aquello bien delineado y compuesto, y hasta observado, tenía, sin embargo, algo de cartel, algo de superficial y poco profundo. Pues bien, de nuevo ahora, al ver obra más copiosa y orgánica del mismo Ortega, me afirmo en la impresión que entonces tuve, y precisamente con respecto al mismo período de tiempo. Sólo que ahora, y gracias a la visión de conjunto, puedo formarme una opinión más ponderada del pintor, y también más elevada. Hoy, después de haber visto esa exposición antológica, creo que Ortega es un pintor muy bueno y, sobre todo, muy sensitivo y observador; pero que, precisamente al final, en estos turbulentos años de la fama y de la especulación confusa sobre tantas cosas del arte, ha vacilado un poco, ha titubeado, ha querido ser, en una palabra, «moderno», hallarse al día en la vanguardia, y ha quebrado, sin darse cuenta, la línea original de su profunda sinceridad. Estoy tan persuadido de que esto es así, que no vacilo en decírselo al mismo pintor desde estas columnas. En esta persuasión entran, además de la consideración directa de los cuadros pintados, y vistos detenida y escrupulosamente, con el detenimiento y el escrúpulo que a mí me merece una obra tan interesante como la de Ortega, y que, por muchas razones de afinidad temperamental, me es profundamente simpática, otras razones, deducidas de una conversación que tuve con él, y de la que extraje, para mis botones, desde luego, esa conclusión que ahora formulo. Naturalmente que yo podría equivocarme; pero, al menos, trataré de razonar mi opinión.

PRIMERO, EL HOMBRE: SIEMPRE, a mí, me ha interesado el hombre primero. Extremeño: buena cosa. Salvo excepciones raras, todos los extremeños que conocí eran gente noble, con algo simple, directo, muy de la tierra, muy desnudo, muy campesino y puro. Y esto, tanto en las clases más bajas como en las más altas. Tal, por lo menos, mi personal experiencia, a la que me atengo. La impresión personal que Ortega me produjo no desmintió esa experiencia: un hombre bueno, dulce, sencillo, muy agradable y muy modesto; aunque, si he de ser completamente sincero, un poco pinzo también.

Me dijo que le gustaba mucho andar; que andaba en un día, por aquellas sierras que pinta, veinte o treinta kilómetros, y que ya de niño iba, loma tras loma, buscando el infinito horizonte que nunca, claro, encontraba. Vive ahora en el campo; le gusta, le ha gustado siempre, el campo. Por eso lo pinta. Le gustan los hombres del campo. Le gustan las cosas del campo: esas cosas austeras, reales, finamente observadas a lo largo de años, no de horas ni de días, y con las que se vive, con las que hay una comunión humana sostenida y no sólo de pintor. He aquí, a mi parecer, el lado fuerte de Ortega. Su fuerza está en su raíz. Es muy importante que las cosas tengan raíces, que no sean fofas, que no sean puras especulaciones abstractas o teóricas, para que tengan vida y, sobre todo, para que tengan fuerza, y ese sentido hondo e inextinguiblemente clásico que sólo da la experiencia real, la comunión —quiero decir— real y entrañable con las cosas, la convivencia con ellas. Sólo así se llega a artista grande y auténtico, aunque no todos lleguen, claro, ni aun por ese camino; pero no se llega por otro.

Pintar, como escribir, como poetizar o novelar, no es más que dar vida a una experiencia a través de unas formas típicas, que en la literatura son frases y palabras y en la pintura son imágenes, líneas y colores. Lo que interesa, por tanto, es el fondo de esa experiencia y del sentimiento que la anima, que es lo humano del arte, lo único, en fin de cuentas, que importa, y lo que dota realmente de sentido y de significación a las formas que se manejan. Por eso, cuando las formas no dimanan directamente de la propia experiencia y son, por ejemplo, robadas, copiadas a mansalva, fusiladas de otro artista cualquiera, aunque el modelo sea muy bueno —que es lo que hacen hoy tantos pobres hombres, «en esta época en que los ladrones se llaman discípulos, que dijo Cocteau»—, las tales formas carecen de interés y no poseen la menor significación artística ni espiritual.

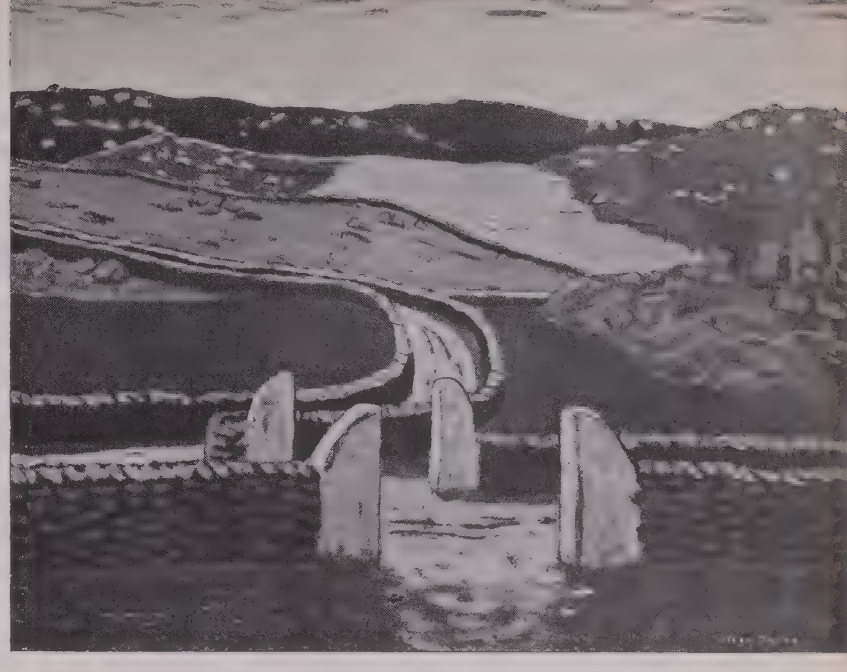
VIVIO TAMBIEN ORTEGA EN el Extranjero. Viajó mucho. Vió mucho arte nuevo. He aquí, tal vez, su lado débil o, por lo menos, su lado peligroso. El peligro de desmedulamiento, el peligro eterno de la adulteración y pérdida de raíz, que acecha tanto al artista grande como al pequeño, pero que puede cazar, sobre todo y más fácilmente, al más incauto.

Ortega, al fin y al cabo algo incauto, como dije, oyó cantos de sirena. Y se dejó —levemente, sin duda, pero se dejó— seducir por ellos. Su pintura de última hora, que es ¡paradójica ironía!, la que le ha dado la fama, ya no tiene esa profunda fragancia que tenía lo inicial, lo más ingenuo, lo primero; no tiene, por de pronto, ninguno de aquellos balbuceos, de aquellas equivocaciones y errores, que son los que justamente revelan la autenticidad, revelan el tanteo, el ir rastreando las formas amadas, con la intención de llegar a expresarlas.

Tiene, en lugar de ello, una especie de asepsia, de perfección puramente mecánica y como hecha de memoria, ya sin drama, ya sin sudar, sin vivir, sin angustiarse, como si ya estuviera al cabo de la calle y seguro de sí mismo; ¡él, este hombre tan sincero y tan poco cerebral, convertido en una máquina cerebralizada de cuadros casi matemáticamente iguales! ¡Qué profunda pena produce advertir esto!

Entiéndase bien: no quiero yo decir que los últimos cuadros sean malos, y ni siquiera que sean peores que los primeros. En cierto sentido, hay en los últimos más maestría, mayor dominio y sencillez. Porque se trata de formas largamente elaboradas y que, al fin y al cabo, son hijas de la propia experiencia antigua. Pero esa sencillez no es una síntesis, sino más bien una esquematización. Esquema y síntesis son dos cosas muy parecidas, y que pueden confundirse a veces; pero, en el fondo, son muy distintas. La síntesis es un fruto vivo, que conserva —como si dijéramos— el saber y el recuerdo de lo que ya se ha olvidado de puro aprendido; que conserva, en una palabra, el sentimiento viviente y el perfume de la antigua experiencia real, hecha a lo largo de mucho tiempo, y lo conserva en un solo golpe y dispuesto a fundirlo con la vida y el sentimiento inmediatos, actuales, de una conciencia. En la capacidad de síntesis se funda todo conocimiento y todo

(Pasa a la página siguiente.)

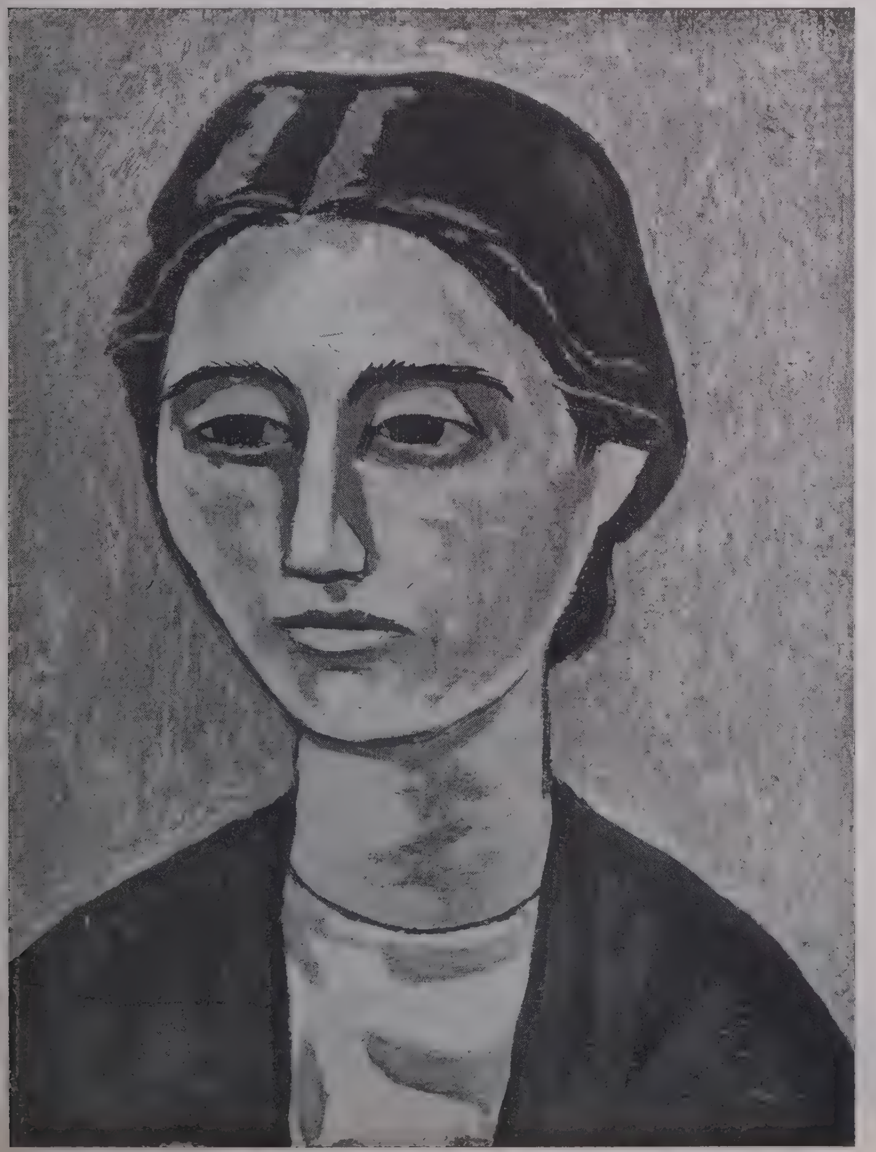


«La colina».

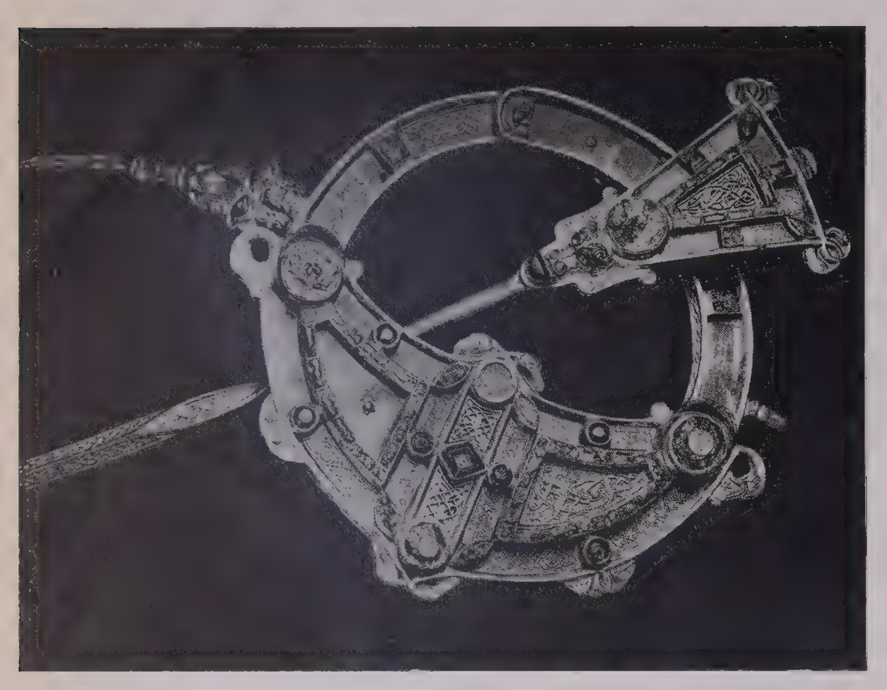


«Castaños».

Fragmento de «La muchacha de la margarita».



Un país que lucha hace siete siglos por su libertad



Broche Tara. Ejemplo de la temprana orfebrería ornamental cristiana.

ARTE DE IRLANDA

Cada día es más profunda en el hombre europeo la idea de que debe corregir sus errores, salir de ciertos reductos engañosos. Una obra como la Europäisches Kunstgeschichte, *del profesor suizo Peter Meyer, muestra hasta la evidencia uno de tales errores. Comienza el historiador por el arte griego; dando tal fundamento a las creaciones artísticas de todo el Continente, haciéndolas derivar de tal punto de partida, fácil es comprender que el período clásico adquiere una avasalladora capacidad de sugestión, el Renacimiento surge como la necesaria consecuencia y el neoclásico de 1800 como un arrepentimiento más respecto a las evasiones del soñado ciclo helenístico y romano. El arte del presente acontece como un terrible dislate, impulsado por influjos exóticos, y sólo clasicistas del siglo XX resultan situados en la verdadera línea de la tradición legítima, desde semejante ángulo de visión.*

Dentro del orden así establecido, el arte románico y el gótico se explican por derivaciones orientales, influjos bizantinos que alteran la herencia romana del Sacro Imperio; lo prehistórico queda como un pasado sumido en la niebla temblorosa de un inconsciente reprimido, cuya pulsión hay que vigilar y contener. Pero, como antes decíamos, se avanza hacia nuevas formas de comprensión de los grandes problemas actuales. En el arte, tendemos a concebir el de Europa como resultante de un equilibrio variable entre dos polos magnéticos, dotados de igual poder atractivo: el arte clásico meridional y oriental (de Italia a Asia Menor), y el arte «bárbaro» nórdico y occidental (desde Centroeuropa a Inglaterra, Irlanda y Escandinavia). No podemos aquí hacer una crónica, ni sumaria, del proceso por el cual se ha llegado a semejantes conclusiones, pero la obra de Strzigowsky ha desempeñado, sin duda, un papel importantísimo.

El arte de los pueblos nórdicos adquiere una diferenciación, un perfeccionamiento y una estabilidad estilística notables en la edad del hierro, particularmente en la época de La Tène. Entonces se establecen las premisas de unas obras que responden a un sentimiento del mundo intenso y caracterizado. Las formas estables de los objetos no interesan, pero sí el ritmo que las mueve, realiza y descompone en el espacio, en tiempos discontinuos. La unidad del mundo es percibida no por medio de la composición tectónica, sino de la fluencia mágica y simbólica que lanza filamentos entre las cosas, perpetuamente agitadas en su interior, electrizadas por un canto secreto que se expresa maravillosamente en las formas geométricas de cierta palpitación biológica y elemental, en los ritmos del agua, del viento y del fuego, que se convierten —al fijarse en hierro y piedra— en meandros, espirales, lacerías, entrelazados laberínticos, formas lineales que parecen pulsar, moverse como los remolinos del agua y de las llamas. Un interés perpetuo por las materias hace también su temprana aparición; no se busca una transformación figurativa de la materia: resultan suficientes las piedras preciosas sin tallar, la pulida calidad del bronce, los infinitos matices del hierro; se respeta todo lo substancial.

Este ornamentalismo perenne, fenómeno estético redescubierto por Wagner en su «melodía infinita», es el que, como señala Worringer, origina el arte gótico, habiendo antes insertado su esencia en el románico y en los estilos anteriores de Occidente. Bajo el nuevo concepto de la historia del arte europeo, el románico y el gótico, precisamente, resultan los estilos centrales, por cuanto son los únicos que refunden, equilibran e integran los dos componentes: ornamentalismo primitivo y tectonicismo clásico.

El gran interés despertado en la actualidad hacia las formas «reprimidas» de la historia del arte, lo que en el más impreciso de los términos se denomina primitivismo, ha de orientarse de modo preferente hacia Irlanda, pues es en esta isla, donde las características del arte de La Tène se mantienen casi inalterables durante mil quinientos años, es decir, un período igual al del mayor florecimiento del arte egipcio o cretense, que nos parecen tan lentos, canónicos e inacabables, por su fidelidad y duración, comparativamente.

● Irlanda, de población primitiva relacionada con la del Mediterráneo (según el P. Heras, dicha población proviene de la India), experimentó diversas transformaciones raciales, siendo la esencial aportada por las sucesivas oleadas celtas, que llegaron directamente desde el Continente, o a través de Inglaterra, en el primer milenio anterior a nuestra era. Fueron los celtas los más perfectos realizadores del arte de La Tène; a ellos se debe —franceses, aunque germánicos— su expansión hacia el Sur (España) y hacia el Sudeste (Italia, Balcanes, Grecia, sur de Rusia, Asia Menor), e incluso hacia el Norte (países germánicos y escandinavos). Asimilada enteramente la cultura celta,



Oratorio de Gallarus (Condado de Kerry).

El extremeño...

(Viene de la página anterior.)

progreso. El esquema, en cambio, es como la cáscara de la síntesis.

ESOS CAMPOS, DISPUESTOS en parcelas igualmente sepias, igualmente grises, igualmente verdes, igualmente rojas, en un cuadro, en otro cuadro, en otro cuadro; esas peñas, meticulosamente dibujadas, en cuatro o cinco, o seis, o siete modelos diferentes, pero cada uno igual al otro; esos muros parcelarios (que me recuerdan mucho los «balados» de mi Galicia), con sus redecillas de pedruscos, repetidas como una ristra; esas masas de árboles, tratadas según un módulo esquemático...; en fin, todos los elementos del paisaje, manejados como quien maneja piezas sueltas de relojería o de automovilismo, dan un poco la sensación que daría la fabricación «standard» en una de esas factorías de montaje en cadena que usan los norteamericanos. Sensación penosa.

Más penosa, porque se trata de un artista fino, de un artista noble, de un artista sensible y fiel. No perdería yo tanto tiempo en analizar estos detalles si no tuviera la profunda convicción del valor de Ortega Muñoz, a pesar de todo. Y no digo esto para dar una de cal y otra de arena, sino porque lo siento así. A mí me gusta mucho ese aire sano, grave y limpio; ese aire austero, sin cargar la mano, sin resentimiento, de verdadero campo de Extremadura, que tiene la pintura de Ortega. Me gusta de un modo parecido a como me gustaría a mí mismo andar por el campo. Porque hay aquí verdaderas esencias campesinas, cosas vividas, cosas sentidas, cosas soñadas y, en fin, reales: todas esas cosas y esas esencias de que suele carecer precisamente esa otra y repugnante pintura campesina, de temas campesinos, ñoños, falsos y ridículos, que hacen algunos «especialistas del paisaje» que no han vivido como campesinos, sino como turistas ocasionales del campo que van a pintar. Falta la comunión íntima con las cosas, que a Ortega le sobra.

Yo no sé si tengo razón o no. Pero digo lo que siento. Otros dirán otra cosa. También me doy cuenta de que todo artista profundo anhela secretamente llegar a una suerte de perfección objetiva, capaz de traducirse en estructuras abstractas —digamos, usando la nomenclatura de la lógica: en categorías. Y que el salto hasta la categoría implica un profundo esfuerzo intelectual que desborda la pura observación empírica. Me doy cuenta de ello. Y tal vez sea esta razón—, que sería muy humana y gran atenuante la que ha empujado a Ortega hacia tales esquematizaciones, que, sin duda, él confundió con las verdaderas categorías. Pero, amigos, el arte está tan ligado con la vida que la categoría perfecta es imposible, y, en el fondo, ni siquiera tiene sentido. Porque el arte no es la lógica, y su único y más profundo y oculto motivo reside en el anhelo de expresión, que es anhelo de liberación, y que va unido, por formar parte de la vida, a una cierta e inevitable dosis de vacilación, de dramática, angustiosa y, a veces, alegre vacilación, de búsqueda infinita, de ansia no satisfecha. Artista que no vacila, corre el peligro de morir. Lo mejor es vacilar siempre, temblar siempre y, no obstante, seguir siempre adelante.

L. T.

landa no experimentó, como Ingla- rra —excepto en las comarcas del rte—, la dominación romana, y sólo biles influencias secundarias de cul- ra clásica penetraron en el país. do así conservar intacta su inde- ndencia espiritual y estilística, ela- rando a *tempo* lento los principios l arte de La Tène, hasta lograr en os una perfección extrema, prolon- ndo su vitalidad hasta el siglo XII, que la invasión inglesa destruyó soberanía de ese arte y de ese pue- , que ha podido recobrarla en el esente, con signos de nueva origi- lidad intensa.

Si se produjo, en cambio, la cristia- zación de la isla, pero incluso en o quedó Irlanda al margen de ma, pues San Patricio y los monjes e fundaron los primeros cenobios ocedían de Egipto y de las comarcas l Mediterráneo oriental, no de Ita- . Orientalismos ratificaron ciertos

nco objetos de oro ornamentales y ceremoniales. Edad de Bronce.



ementos simbólicos profundos, e in- rporaron, asimismo, fórmulas ico- gráficas concretas. Por ejemplo, ngsley Porter ha visto en algunas gies de Jesús, en las cruces de la a, contactos de la tradicional repre- ntación egipcia de Osiris. La cristia- zación encontró un alma mística, aginativa, apasionada y visionaria, ro rebelde a las excesivas sumisio- s. La cultura cristiana primitiva andesa se caracteriza por el pasio- lismo estético, por la tendencia sen- nental y evangelizadora, más que r el trabajo intelectual abstracto y udito.



Cáliz de plata, de Ardagh.

Según Françoise Henry, en *Early ristian Irish Art* (Dublin, 1955), en minos generales, el arte irlandés ulta de una evolución del estilo namental de La Tène, operando ncipalmente sobre objetos de orfe- ería y metalistería, y en segundo mino, sobre monumentos pétreos telas, losas grabadas, cruces), dan- lugar, como floración más esplen- nte, al prodigioso arte de los códi- iluminados, que irradió desde los *iptoriums* de Irlanda a la zona co- izada de Escocia, y a países del ntinente europeo. Influjos romanos y débiles se aprecian en ocasiones, ndo más importantes los coptos y os. La evolución de la primera oca, en lo que a los objetos metálicos concierne, puede ejemplarizarse con un grupo de obras que abarcan, desde un período incierto, hacia el 500 antes de nuestra Era, hasta la Cruz de Cong, relicario procesional del siglo XII, apareciendo como creaciones centrales y de la mejor época —el siglo VIII— el cáliz de Ardagh y la fíbula de Tara. Las obras más primitivas mencionadas son brazaletes y collares de oro, labrados en forma helicoidal, exornados con círculos, rombos y espirales. El arte de las fíbulas irlandesas (algunas de grandes dimensiones: unos 20 centímetros) ofrece los ejemplares más perfectos en un género que constituye uno de los principales medios de expresión de la cultura bárbara. Se manifiesta aquí la fantasía dinámica a que antes hacíamos alusión, el amor a la materia por sí misma y a su misterio; diríamos que los entrelazados y meandros intrincados pretenden desvelar los secretos de la estructura interna del metal, profundizar hacia la dimensión prohibida de lo infinitamente pequeño, *abrir una puerta hacia un mundo distinto del nuestro*. Irlanda se identificó hasta tal punto con esta fórmula creadora, que se mantiene fiel a ella en períodos ya dominados por el estilo románico, en Europa, e incluso por el gótico incipiente. Cuando caiga bajo Inglaterra, recibirá como producto de importación esos estilos e injertará en ellos mucho de su sentimiento arraigado.

● En los edificios pétreos, oratorios, iglesias, monasterios, a veces son las obras de una simplicidad tan absoluta que nos retrotraen al neolítico mediterráneo. El Oratorio de Gallarus, el ejemplo más bien conservado de las pequeñas iglesias irlandesas del siglo VII, es una construcción casi idéntica a las *navetas* de las Baleares; parece un eco que resuena de isla a isla, de mar a mar, inspirada la forma por la del navío invertido. La penetración del románico y la relativa transformación que éste experimenta bajo el poderoso influjo de la larga tradición de independencia insular, se manifiesta en la portada de la catedral de Clonfert (Galway), obra del siglo XII, cuya extraña ornamentación de cabezas (insólita no por el tema, sino por su utilización y disposición), es de un primitivismo que llega a lo inquietante. Recordamos el símbolo de las «degolladas», mencionado por Marius Schneider en su libro sobre *La danza de espadas*. La evolución de otros ornamentos, no como adorno ni decoración, sino como primaria, totalmente eficaz y metafísica expresión del espíritu, puede estudiarse en las lajas labradas de Irlanda. Esas insculturas se inspiran a veces en obras de metalistería e incluso en el esquematismo simbólico de algunos manuscritos coptos. Tienden a centrarse en la cruz como motivo fundamental, pero llegan a ella a través de sinuosos movimientos espiraloides y sigmoides. Cuando se complica el diseño, la lacería entrecruzada constituye las formas, que quedan anudadas y como en tensión, cual las cuerdas de una ballesta. Alguna vez surgen elementos figurativos: la Cruz de Carndonagh (Donegal) presenta la figura de un sèr humano, en actitud de orante, bajo el movimiento cruciforme de entrelazamiento.

A través de estas losas grabadas puede estudiarse un proceso lógico de evolución: desde la forma latente a la forma manifestada interna, desde ésta a la forma latente externa y, por último, a la forma manifestada externa. Así, en los más antiguos ejemplares, la cruz casi es imperceptible; más tarde, se dibuja con claridad; luego influencia la forma del contorno de la losa, que se trabaja en disposición someramente cruciforme, para reflejar mejor el ornamento grabado. Finalmente, surgen las grandes cruces concebidas con forma de tal y en las que el ornamento se subordina a la figura geométrica del objeto absoluto. Estas cruces irlandesas son más bien tardías; así como la antes citada de Carndonagh data del siglo VII, las monumentales cruces más divulgadas pertenecen a centurias ulteriores, de los siglos IX al XII. Citaremos alguna: de las más bellas y obsesionantemente trabajadas es la de Ahenny (Tipperary), en la cual la piedra se ha transmutado en encaje o en materia submarina, cuajada de poros que parecen sensibilizados como materia viva. Al siglo X pertenece la Cruz de las Escrituras (así llamada por el tema de los relieves figurativos de su fuste), y que se encuentra en Clonmacnois. Este tipo se halla en proximidad al de las cruces inglesas del período (como la de Irton, Cumberland), pero se distingue por un hecho morfológico y simbólico de primera magnitud: la adición de la rueda a la cruz. Las cruces irlandesas situábanse junto a los monasterios, de ordinario en los cuatro

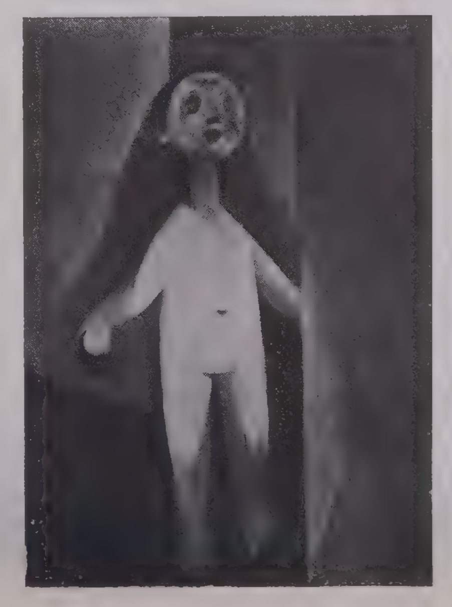


Cruz ornamental.

puntos cardinales, de los que venían a ser función ambivalente (guardián, como en Oriente; y manifestación de la presencia divina, cual en el Tetramorfos). La cruz y la rueda dan lugar en su conjunción al doble símbolo de la existencia y del infinito, respectivamente.

El simbolismo constituye, sin duda, el fundamento del arte irlandés, como del oriental y del primitivo. Sólo los griegos se atrevieron a la herejía de profanar el mundo de las formas, dando a la belleza y a la expresión valores autónomos, deslindados de las virtudes que les corresponden en el orden cósmico, como *mensajeros determinados de cada una de las posibilidades de manifestación del alma del mundo*. Por ello, puede reducirse el repertorio substancial del arte de Ir-

Niño con luna de juguete.



Catedral de Clonfert (Condado de Galway).

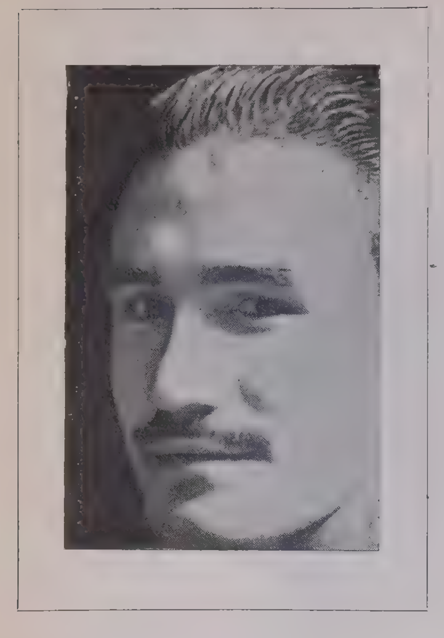
landa a escasos arquetipos. Hemos hablado ya de la rueda y de la cruz, como símbolos de la conexión perenne y de la conjunción de los dos principios contrarios (vertical, ser; horizontal, no ser). La espiral simboliza tradicionalmente el movimiento expansivo de las fuerzas de creación, petrificado en la concha del caracol o, regresivo, envolviendo sus anillos (serpiente) en las ondas del remolino. El entrelazo es la forma laberíntica por excelencia. Casi a base de este símbolo, apto para recibir —como la vida misma— mil variaciones de color, forma y sentimiento, realizaron sus admirables pinturas los iluminadores irlandeses de los famosos manuscritos conocidos como *Libros de Durrow* y *Lindisfarne* (siglo VII) y de *Kells* (siglo VIII). Tales lacerías simbolizan el entrecruzamiento de la existencia orgánica, la trabazón esencial de todo el nudo y laberinto que la vida es en sí, como bien supremo y suprema ocasión de sufrimiento. Diríamos que el arte irlandés, por su simbolismo indicado, por la mística transfiguración que da a los remolinos de su ornamentación pulsante, y por el irreal color en que la siente y ejecuta, parece una invitación para, traspasada ya una «situación límite», sentir el anhelo de un más allá, y del abandono en las ondas del mar del mundo, según el canto de Isolda.

● Efectivamente, y en resumen, ¿qué significa la isla sino el más extremo punto de Occidente? ¿Y qué es Occidente sino la región (Santiago de Compostela, Monte St. Michel) donde el mundo —Finisterre— se termina y el sol, imagen de la vida ardiente, se hunde en las aguas enrojecidas y doradas? Mucho del misticismo irlandés y del valor irlandés, y también de la tristeza irlandesa, puede explicarse por ese mito de la «muerte del sol», presenciada desde esas costas insulares que son, como hemos comprobado, el centro crepuscular contrapuesto a la exaltación carnalizante de la Hélade.

En el arte irlandés, en resurrección, podemos advertir también esta ancestral propensión a un lancinante emerger de lo invisible: las formas, aun figurativas, no glosan la realidad formal de las apariencias, sino que expresan, con la movilidad del líquido, la presión interna del *pathos* originario. Comprobación de este hecho es la figura de niño expuesta por el pintor Louis Le Brocquy, quien, en el presente año, ha representado a Irlanda en la Bienal de Venecia. Un desamparo interrogante configura el pequeño ser venido, como querían los celtas, desde las estrellas, y acaso ya preguntando por ese camino occidental y oceánico.

J. EDUARDO CIRLOT

EL ESCULTOR OTERO



El escultor Francisco Otero Besteiro nació en Corgo (Lugo), y es un gallego de aspecto un tanto triste y un tanto estrafalario, como tantos ilustres gallegos. (Pienso en Don Ramón. Pienso en nuestro Luis Trabazo. Pienso en la misma doña Emilia)... Luce un bigote de lama del Tibet y tiene unos ojillos profundos, inquisitivos y oscuros; unos ojos que pasan de la defensiva al ataque, súbitamente iluminados por el relámpago de la confianza. Porque este gallego es, en principio, tímido y retraído, como el caracol, como el gallego del cuento, y luego, como él, echa a andar y no hay quien lo detenga.

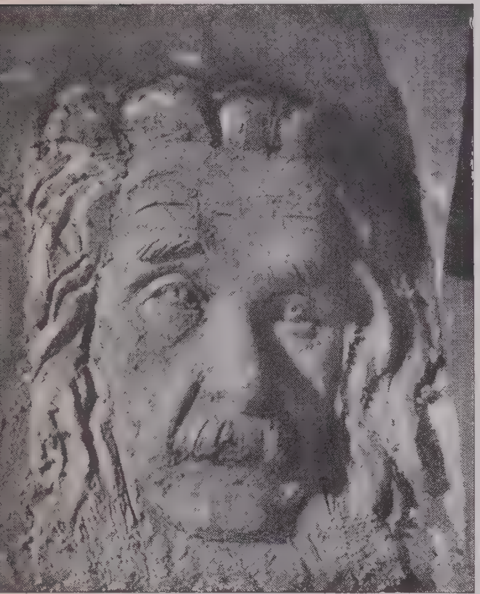
Aunque es joven, verdaderamente joven, Otero cuenta ya en su haber con varios triunfos. A los trece años ganó el primer premio en una exposición celebrada en Lugo. Posee también el Premio «María de Molina», de escultura, de la Real Academia de Bellas Artes. Ahora va a Italia. Allí vivirá durante algún tiempo, estudiando y trabajando. Allí, nos atrevemos a vaticinarlo, triunfará.

Es un muchacho inteligente, culto y apasionado de su oficio. Tiene madera dentro. Sus opiniones artísticas son firmes. Admira a Victorio Macho. Es un enamorado de la reciedumbre, de la autenticidad, de la pura piedra con alma.

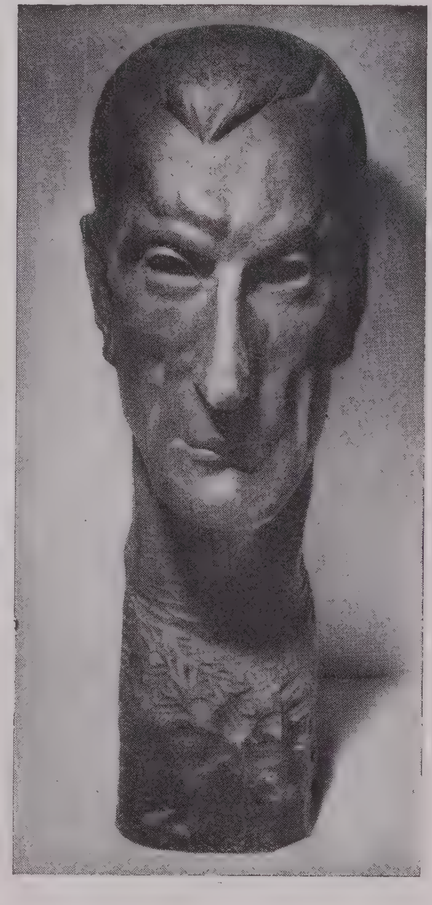
INDICE ofrece una pequeña muestra de su obra última en estas fotografías. INDICE, cuya misión es propagar cuanto de valioso surge a su vista, presenta al casi desconocido escultor Francisco Otero... con fe.

N.

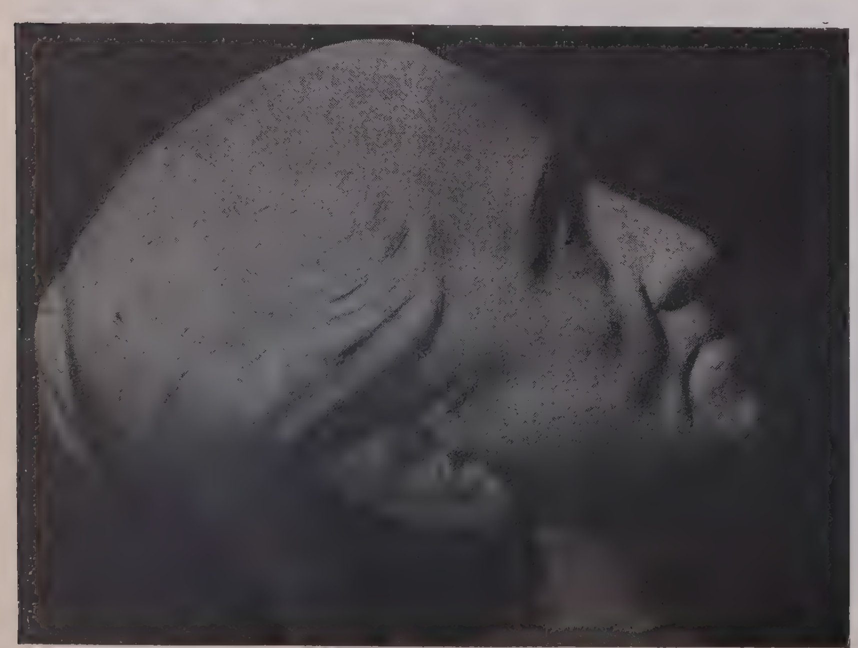
● Cabeza de Einstein.



Retrato. ●



● Madre del artista.



MIGUEL BUÑUEL

PREMIO "SESAMO" DE CUENTOS

He aquí un hombre triste, que mira con pasmo en derredor y... sonríe. Tiene miedo de sí. *Hace* humor, y sale «humo» irónico de su alma; se quema por dentro.

Es compañero nuestro, de redacción y de afanes, en INDICE. Oye con dificultad —es sordo—; por eso se escucha mucho a sí mismo —es hondo—.

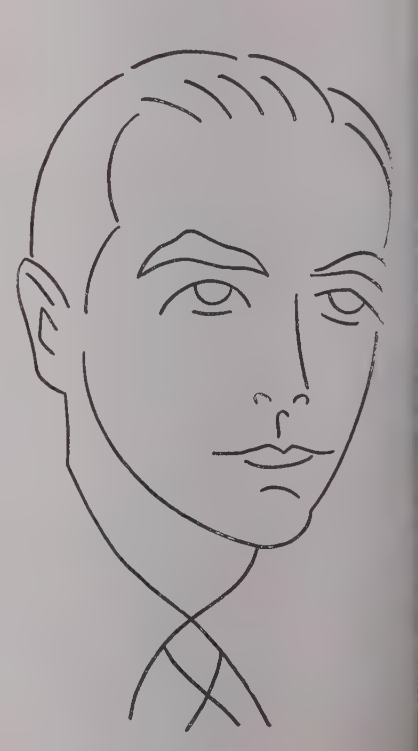
Cuando viene, calla y pone sus ojos en nosotros; yo lo «siento» existir con ternura, mezcla de temor. Miguel Buñuel es un hombre que sufrirá en la vida, porque ama, y de este dolor que me duele yo me alegro: va a ser la materia de su obra, su fuego interior crepitante.

Los cuentos de Buñuel son originales, limpios, «vírgenes». Nacen de alma clara y sencilla, aunque sutil. En ocasiones, parecen tener «mala idea». No hay tal. Es que el poeta no ha «comprendido» ciertas cosas, situaciones, reveses y vejámenes de la vida.

La visión del mundo que tiene Buñuel es idealista: vibra con el prójimo herido y triste. El se preocupa del «porvenir» de los hombres, y de que el paso de ellos por el mundo sea más bonancible, menos doliente. Buñuel es un espíritu de gran pureza, que ha nacido con vocación de sufrir, según digo. Traduzco: es un hijo del Arte, al que sirve devotamente con el verso, con la novela, con el plumín y con el cine, donde tiene cosas originales que decir.

Dará que hablar este hombre serio, que sonríe y tiene un alma cándida, elevada y honesta, y, todavía, menos de treinta y tres años. En poco tiempo será bien conocido.

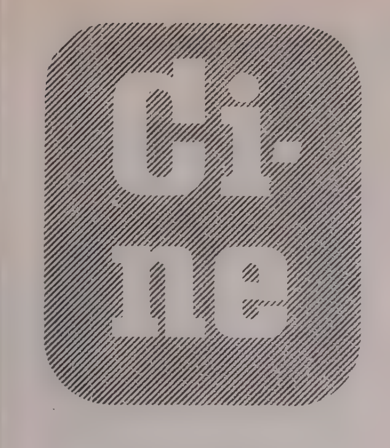
El cuento que mereció el premio en



el reciente concurso de «Sésamo» se titula: «El extraño». A este premio le prestaremos atención. Traeremos un día a nuestras páginas al dueño de las renombradas «cuevas». Es un amigo el propietario, Tomás Cruz, que también merece ser presentado.

LAS P.C.D. DEL CINE Y "EL GLOBO ROJO"

· Autor o autores del argumento, autor o autores del guión, autor o autores del libreto...: reminiscencias teatrales. ¿Y el director de qué es autor? Posiblemente de nada o de todo. Bien; apréndase a distinguir. Director que concibe y ejecuta su obra, autor por antonomasia: Chaplin, Clair, Tati... Director que se inspira en un guión: Eisenstein, Ford, Kazan... Director que se identifica con un guionista: de Sica (Zavatini), Capra (Riskin), Carné (Prevert)... Director que ni concibe su obra, ni se inspira en un guión, ni se identifica con un guionista: el resto. El crítico, pues, no tiene que hablar del argumento, del guión, del libreto, sino del film.



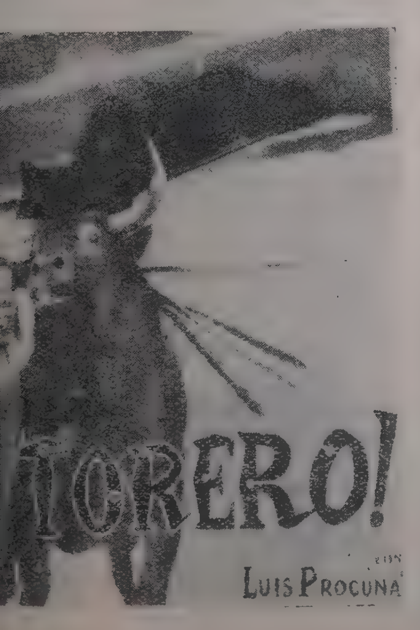
EDRA,
e Manuel Mur Oti.

No se puede hablar del cine español no se tiene presente las tres tijeras n las cuales sus films no son ya utilados, sino hasta descuartizados. ijeras *P*: El realizador no podrá rectificar. Aparte, las imposiciones del roductor. Tijeras *C*: ¿En qué país no xisten? Tijeras *D*: Todo lo que no se juste a la hora y media de proyecón, sobra. Y sobra también todo lo ue no se ajuste a un criterio «coercial» preconcebido... Aquí, como n *C*, se imponen las tijeras sin ton son. A todo esto, el realizador hace e tripas corazón, y la película queda omo queda, pero muy distinta a la ue se realizó, y mucho más distinta ún a la que se concibió.

Esto, claro, es para todos. Pero hay ue distinguir. A una película mala, s tijeretazos no le atañen. Seguirá endo una película mala, y hasta uede que los tijeretazos la favorezan. En cambio, en una película buea, en una película donde el ritmo té cuidado al máximo, los tijeretas, si no son capaces de destruir su elleza, sí que son capaces de hacerla onfusa, inverosímil, convencional.

Se podrá argüir, ¿y en el Extranro no existen las *PCD*? Claro que xisten, pero no se pueden comparar n las de aquí. Fuera del país, se ene más sentido de la comercialidad, e la inteligencia, del arte. Prueba: gunos films hay que son obras ples. Pero rara es la película que atraesa nuestras fronteras que no se mbalea ante las *CD* españolas. (Obrvese la imposibilidad de las *P*. Esos anan.)

Es muy triste que la crítica españo-, a la hora de juzgar los films paios, ignore las *PCD* o quiera ignorlas. Es muy triste que en las bueas películas —tanto nacionales como tranjeras— carguen sus puyas, y en s malas —«Un traje blanco»—, frilas —«Mujeres solas»— o estúpidas «Sisí»—, claven banderillas de vensas floreadas como un reclamo para ue vaya a verlas el público. Sí, es una stima que la mala crítica hunda las uenas películas, pues aquí la gente, esgraciadamente, hace caso a la críca.



Si nada de las *PCD* se supiera, uno, viendo «Fedra», de Mur Oti, escribiría: la realización es perfecta, porque hay secuencias magistrales, porque la sucesión de planos en un mismo escenario tiene una gran fuerza dramática. Pero le falta la entraña total, el ritmo desde el primer plano al último, el crescendo dramático desde el principio al fin. Mur Oti pone su talento y su cariño en el encuadre, en la plástica, en el montaje entre plano y plano. Pero el drama total, el ritmo único, el montaje entre escenario y escenario o entre secuencia y secuencia, es como si le tuviera sin cuidado, como si fuera algo que se da por añadidura. El resultado es confusión, inverosimilitud dramática, cabos sin atar, recursos no naturales, sino convencionales, etc.

Nada más injusto. ¿Cómo Mur Oti, que, además de inteligente, es escritor, iba a cuidar las partes y a descuidar el todo? Si hay algo implacable en Mur Oti es la continuidad, el ritmo total con que concibe sus films. Pero para ello habría que leer sus guiones o contemplar sus realizaciones sin tijeras. O considerar las partes donde estos instrumentos fatídicos no han intervenido: primera parte de «Un hombre va por el camino», casi todo «Cielo negro», trozos de «Condenados». En cuanto a «Orgullo», basta decir que las tijeras se llevaron veinte minutos de proyección, repartidos en más de treinta cortes.

Pero hay más. No es lo mismo una tragedia o dramas fílmicos que una película cómica o policíaca. En el primer caso, los planos son largos; en el segundo, cortos. Por lo tanto, no es lo mismo hacer cortes en un caso que en otro. De ahí que los cortes dados a «Fedra» —tragedia— por las *PCD* hayan tenido consecuencias tan graves. Máxime en un realizador como Mur Oti, que cuida con extremosidad el ritmo.

Así, ¿se puede hacer un análisis o eco del film, de los personajes, del sentimiento del creador? No. «Fedra» ha quedado descuartizada, y sólo podemos saber de la belleza aislada de algunos de sus miembros. No, definitivamente, no se puede hacer ningún análisis...

He aquí algunos miembros de «Fedra», bellos, altamente cinematográficos, de gran fuerza dramática: El paso de Estrella por la playa entre las redes, los hombres y las mujeres (únicamente sobran las palabras o piropos de los varones). Estrella y el pretendiente libidinoso: crescendo dramático resuelto en primeros planos, cada vez más próximos. (Esta escena y la anterior están unidas por la cabellera revuelta de la arpía: ejemplo de la gran continuidad y buen contar de Mur Oti cuando no hay tijeras *PCD* por medio.) La irrupción de los caballos en la playa. (La presencia de Estrella, pescando con caña, debería haber sido por un motivo relacionado con la entraña del film.) La fiesta con motivo de la boda: gran ritmo. (Debería haber sido por otro motivo que no fuera la boda: lo exigía la verosimilitud del drama.) El correveidile de la arpía: resuelto también en primeros planos, cada vez más próximos; no se oye la voz, sino el implacable son de unos timbales. La flagelación de Estrella por su hijastro. La persecución de Estrella por las mujeres portando antorchas. El salvamento: gran ritmo. Y todas las escenas marineras, excepto el encuentro de Estrella y Juan, que debería haber sido por un motivo entrañable al film. Y el final. Pero...

Un consejo leal y sincero a Mur Oti, porque el que esto escribe le admira y le comprende: Camino recto y verosímil, sin la menor desviación dramática y medular. (O dicho de otro modo: superar o vencer al productor por el bien del productor, y al público por el bien del público.) Reducción del «tempo» fílmico. En «Fedra» hay excesiva morosidad. De este modo, además, las tijeras *D* apenas tendrían que hacer, y eso ganarían las películas.

MAS DURA SERA LA CAIDA,
de Mark Robson.

Corrupción de un crítico deportivo, que, por ser noble, al final no sólo proclamará la verdad a los cuatro vientos, sino que incitará a los Poderes Públicos para que intervengan con una ley justa. Y la brutalidad, no dentro del cuadrilátero boxístico, donde dos hombres, al fin y al cabo, pueden pelear limpiamente, sino fuera, en los organizadores, en el público, en la sociedad, etc.

Las peleas, previamente concertado el ganador —un gigantón inepto para el boxeo y carente de fuerza—, es todo un símbolo del desconcierto reinante en cualquiera actividad humana, ya sea deportista, artística o profesional. «Lo importante —dice el jefe del clan— es que la gente se meta un nombre en la cabeza». ¡Y cómo se lo meten! Con qué música tan deliciosa entra en los incautos cerebros el nombre de Toro Moreno, paseado por todas las ciudades norteamericanas en un autocar-anuncio. ¡Oh, el poder de la publicidad! Y luego, la farsa en el ring. El muchacho gigantón y microcéfalo no tiene ninguna culpa; su deseo es ganar algún dinero para que su padre, allá en Buenos Aires, posea una casita y zapatos, sobre todo muchos zapatos. Pero sólo tendrá derecho a percibir cuarenta y nueve dólares y siete centavos. ¡Oh, el poder de las cosas *en regla* según la ley!

Que dos hombres se peguen en el ring no es brutal. Es cierto que pueden lastimarse para toda la vida. Pero, ¿quién no puede lastimarse para toda la vida? Lo brutal son los arreglos previos, la prostitución del juego. Entonces los hombres que suben al cuadrilátero no son boxeadores, ni fuertes, sino hombres desesperados o microcéfalos, como Toro Moreno. Y uno morirá, porque sube al ring enfermo, y otro padecerá sinusitis o quedará ciego o le destrozarán los oídos. Pero es por la brutalidad al margen del boxeo. ¿Qué quiere decir esto? Que el auténtico deporte, el auténtico arte, la auténtica profesión la practican los menos.

Los escasos fallos que se advierten en la película se deben a las tijeras *CD* de aquí. La realización es perfecta. Los primeros metros, cine puro. Los personajes, logrados y definidos. Los últimos metros, valientes y patéticos.

UN TRAJE BLANCO,
de Rafael Gil (Vicente Escrivá).

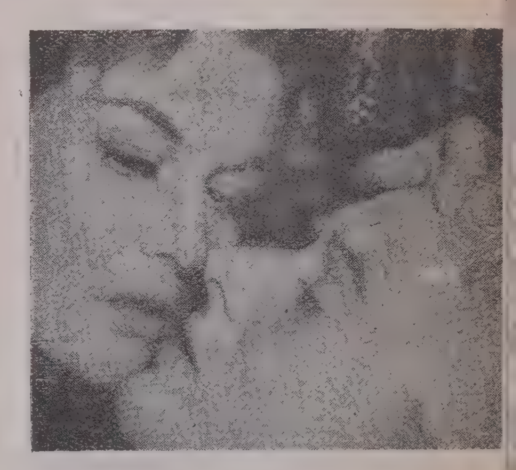
En nuestra patria, un señor cuya ilusión era tener resuelto el problema económico para escribir novelas (véase «Primer Plano», número 534, año 1951), y otro señor cuya ilusión o destino era hacer un cine tan bueno como el que se hacía en los años treinta (véase la colección «Nuestro Cinema», 1931-1935), han montado una productora cinematográfica y se han llevado a los estudios todos los objetos y ropas sagradas para el culto normal de una iglesia. Han hecho ya unas cuantas películas llamadas religiosas. La última: «Un traje blanco». Un niño ha puesto todo su empeño en hacer la primera comunión en traje blanco. No tiene dinero. Trabaja para ganarlo. Sufre un grave accidente. Esta noticia vino en los periódicos. La gente se enterneció y, por lo visto, no hubo rico en el planeta que dejase de enviar un traje blanco al niño. Todo esto, en la película, ocurre al final y es puro folletín. Todo lo que ocurre antes es una tomadura de pelo. Los acontecimientos suceden por que sí, sin continuidad alguna dramática. Pueblo sin ambiente; personajes sin personalidad o caricaturescos; de la primavera (Pascua) se pasa al invierno (Reyes) a través de una sola bufanda... Y los moribundos expiran al mismo tiempo que se consumen los cirios que les atosigan.

Para el niño del film, lo importante es el traje blanco y no el sacramento. Los sacerdotes han predicado mil veces que el niño no tiene que vestirse de «almirante» para tan alto y sagrado menester. Este film, tanto para los niños como para los padres, puede ser nefasto. Para los niños y los padres pobres o de economía débil, se entiende. Otra cuestión. Al niño de la película nadie le hace caso, ni los santos Reyes Magos, pero sufre un accidente grave. Los periódicos —incluso «A B C»— publican en primera página el hecho —se supone que lo que ocurre en Hungría, lo de Suez, lo de Rusia, lo de Norteamérica..., irá en segunda página—. La alta burguesía se enternece y envía un sinfín de trajes blancos al niño y un sinfín de flores y lámparas de cristal a la iglesia del pueblecito del niño. El obispo de la diócesis se hace eco también, al igual que la alta burguesía, y se traslada al villorrio para dar la comunión con toda pompa al niño héroe que ha perdido un brazo. ¿No es esto una burla?

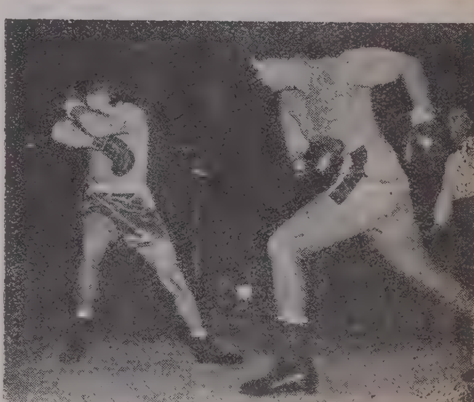
¿Y del arte del film? No hay tal. Hay oficio. Rafael Gil lo que toca



El globo rojo.



Fedra.



Más dura será la caída.

(Viene de la página anterior.)

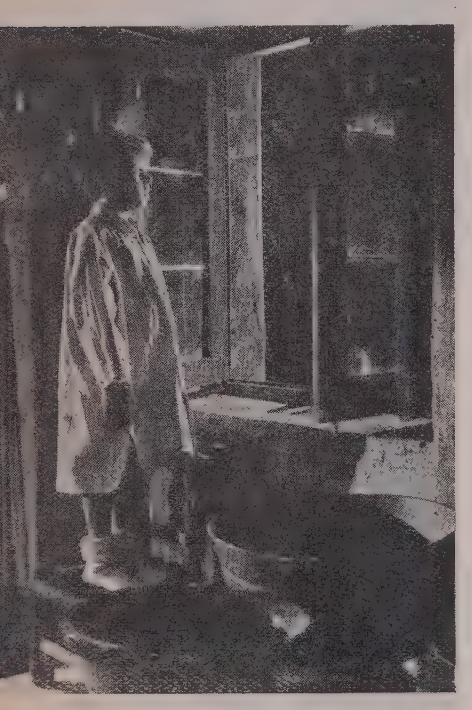
—aunque sean los elementales niños— lo convierte en grandilocuencia y prestidigitación con los trucos al descubierto, tal vez porque su destino era hacer un cine tan bueno como el que se hacía en los años treinta. Pero el destino es una cosa y el dinero es otra. Lo mismo le ha ocurrido a Vicente Escrivá, cuyo destino parecía ser el de novelista...

TORERO, de Carlos Velo.

El cine documental y el cine de ficción no son *miscibles*. Cuando se mezclan ambos géneros, la mezcla resulta detonante. Pero ocurre también, y es deplorable, que en el cine documental suele entrar la ficción. Y viceversa, en el cine de ficción, el documental. En «Torero», la mezcla ficción-documental queda atenuada, porque se ha ajustado a una biografía: la del torero Luis Procuna. Y porque el mismo Procuna posa ante las cámaras para filmar las escenas de ficción. Por lo tanto, a «Torero» no se le podrá gritar ¡olé!, pero puede pasar.

Pero una mezcla tan grave como la anterior es esta: la mezcla del «¡que viva México!» y del «México lindo». ¿Por qué ha sido así? No hay que olvidar que el cine está muy supeditado al productor. Si el productor es inteligente, cabe la película inteligente. Si no lo es, por muy inteligente que sea el director, la película puede resultar torpe. A esto hay que añadir el sometimiento a la biografía aludida.

«Torero» podía haber sido un «¡que viva México!» de los toros, pero no lo ha sido por esos sometimientos. Todas las escenas de la infancia y adolescencia del torero y alguna otra son un «¡que viva México!». El resto no es



Un traje blanco.

nada o es un «México lindo». Una lástima. Las escenas documentales en los ruedos son también otra cosa. Son eso: cine documental, donde vemos torear al patético Manolete, al sereno y alegre Arruza, al elegante y urítmico Dos Santos. Y a Procuna que, por valiente, tiene miedo.

Miedo, valentía y muerte: familia, ruedo, cementerio. Esta es la trilogía de «Torero». Procuna tendrá miedo, más por la familia que por el toro, el público y el hecho de ser torero. Y será valiente, pero... Allí, en el ruedo, por tener corazón y cerebro, no tendrá ya miedo, sino pánico. De ahí sus tardes de desgracia. Y es que Joselillo ha muerto. Y Manolete. Si los más grandes han muerto a merced de un toro...

Uno hubiera querido, al final de la película, gritar un «¡olé!». Pero no hubo faena para tanto. Esto quiere decir que la película de los toros, bien en México, bien en España, que son los únicos países *capaces*, está aun por hacer.

La labor del español Carlos Velo, que ha dirigido el film, muy estimable.

UN PREMIO PARA RAMON

Sr. D. Juan Fernández Figueroa.

Querido Figueroa: En el número del diario "ABC" correspondiente al 16 de enero actual, Diego Plata pide para Ramón Gómez de la Serna el premio de la Fundación March del año 1957. Todas las razones que Diego Plata, pseudónimo, según me informa el pintor Eduardo Vicente, de Víctor de la Serna, aduce en favor de Ramón, me parecen indiscutibles, pues, como me dijo en cierta ocasión otro Ramón ilustre, Carande, el historiador de Carlos V y sus banqueros, "si Gómez de la Serna hubiese escrito en francés, habría premios inventados exclusivamente para él".

Yo no sabría ahora decirte, querido Figueroa, cuáles y cuántos son los méritos de Ramón. ¡Tantos son! Ni tengo necesidad de señalarlos en su abono desde estas páginas de INDICE, que ya le han rendido su homenaje, gracias a tu excelente vigilancia. Si hay alguien que ponga en tela de juicio que Ramón es un caso único en la literatura universal, peor para él. Porque la potencia poética de Ramón y su capacidad expresiva son tan formidables, tan fuera de serie, que se imponen como la belleza de ciertas mujeres, que, al irrumpir en una sala de distraídos contertulios, centra las miradas y ordena un silencio de estupor.

"A Ramón, le chorrea el talento", decía José Ortega y Gasset. Y también, "es un escritor al que hay que saludar con el sombrero en la mano". ¿No es esto bastante? Pues si no es bastante, ahí están sus libros publicados, que pasan del centenar, y sus trabajos desperdigados en incontables diarios y revistas, en espera de que alguien los recopile y publique.

Vamos, pues, nosotros, amigo Figueroa, a inventar un premio para Ramón, de los que Ramón Carande supone que serían inventados para nuestro escritor de haber utilizado el francés, no sea que el diablo le haga una trastada y se quede sin nada de lo que le pertenece. No es que yo crea que los académicos que disciernen los premios de la Fundación March sean capaces de acciones deshonestas, conscientemente perpetradas. Es que un premio para Ramón debe tener un carácter más entrañable y libre, con más olor de multitud que los de las Fundaciones, que no sé por qué me parece que despiden un tufillo de interés extraño, subordinación y beneficencia. Y, además, hay que eliminar los riesgos que la buena intención de Diego Plata pueda correr. Y todavía más, es necesario precisar que, dadas las circunstancias que rodean al escritor español, lo que se debe a Ramón no es un premio, sino el reconocimiento de una deuda nacional que tenemos que saldar. La deuda monta demasiado, hasta el punto de ser ya imposible cifrarla. Por tanto, por elevada que sea la cantidad que le entreguemos, nunca será otra cosa que una partida a cuenta del débito.

Yo creo que INDICE, amigo Figueroa, tiene el deber de abrir una suscripción para pagar a Ramón algo de lo que en más de cincuenta años de prodigalidad fabulosa regaló sin pensar en lo que hacía, ni darse cuenta de ello. Y luego, que haga lo que quiera con el dinero, como legítimamente suyo, como ganado desde la adolescencia a la ancianidad, esa su ancianidad verde y cruda de dios virgiliano, que no conoce la esterilidad.

Y nada más. Un abrazo.

Rafael PEREZ DELGADO

Madrid.

EL GLOBO ROJO, de Albert Lamorisse.

Una ciudad envuelta por una bruma gris plateada que no oculta lo cercano, sino que lo acerca más si cabe. Y un niño que es ternura, sentimiento, alma. El niño encuentra un globo rojo, nacido a la luz de una farola. Un globo terso, prieto, brillante. Y el gas del globo, al ser éste poseído por el niño, se transmuta en alma. El globo es otro niño. Y jugará, no se dejará atrapar fácilmente por el que le ha dado su espíritu. El niño tiene que esconderse en una esquina para atraparlo. Ríe el niño, ríe el globo. Pero existen los hombres. Hay una civilización. Y una ley. Al globo rojo no le es permitida la entrada en el autobús. Y hay una familia. Al globo rojo le es negado el calor familiar: la madre del niño lo arroja por la ventana. Y el globo tiene que esperar fuera. Y hay una escuela. El globo rojo también tendrá que esperar fuera. El niño y el globo son felices. El uno va delante y el otro, como un perro, detrás. El niño subirá ahora al autobús porque el globo viajará por su cuenta en el aire. Y la gente lo contemplará como la cosa más natural del mundo. Llueve, y el niño lleva a su amigo el globo bajo los paraguas de cualquier transeúnte para que no se moje. Globo: vida. Paraguas: muerte. Y el puente-túnel del ferrocarril con el tren que pasa. Y la parada de los guardias a caballo. ¡Cómo sonríe el cabo al globo rojo! Otra vez la escuela. Los niños quieren atrapar el globo rojo. No lo consiguen. El maestro encierra al niño en el cuarto de castigo. Injusticia. El globo rojo, al perseguir implacablemente al maestro, se convierte en su conciencia. Este libera al niño. Visita al «rastro» parisién. El niño curiosea sus cosas. El globo las suyas; hasta se mirará sus brillos y su tersura en un espejo. Y ya de vuelta a casa, el globo rojo será atraído poderosamente por un globo azul que lleva una niña. ¿Amor? Sí; pero el globo rojo no ha nacido para el amor, sino para el martirio. Y hay también una iglesia. El globo rojo tampoco tendrá cabida en la iglesia. Un «ujier» lo impedirá. Unos chicos del barrio se hacen con el globo. Le atan una cuerda más larga. Lo arrastran. Lo apalean. Lo sujetan a una piedra. Lo van a ajusticiar: los chicos disparan sus tiragomas. Pero no todos: hay chicos que quieren impedir la ejecución. El niño llega y lo salva de una muerte segura. Los chicos persiguen al niño y al globo por callejas «kafkianas». Están acorralados. Desmonte. El niño y el globo rodeados por los chiquillos. Los atrapan. El niño suelta el globo. «¡Huye!» Pero el globo no huye si el progenitor de su alma no huye también. Un disparo de un tiragomas. Impacto. El globo rojo agoniza, el globo rojo cae al suelo, retorciéndose dolorosamente, el globo rojo se muere. Y al contemplarlo, no hay garganta humana que no se sienta morir también. Entra el pie de un chico y lo revienta: es el tiro de gracia. Todos los globos de París se rebelan y abandonan las manos de sus dueños o las casas de sus dueños: salen por las puertas, por las ventanas, por las claraboyas. Todos se dirigen hacia un mismo punto. El niño es otro muerto contemplando su globo destrozado. Los globos llegan. Rodean al niño. Gozo. Coge el hilo de cada uno de ellos. Y el niño es ascendido por el gran racimo de globos, tersos, brillantes, de todos colores. La muerte tal vez sea la plenitud de la vida.

Esto y más es «El globo rojo», de Albert Lamorisse.

(Ante las obras plenas solamente cabe hacerse eco del sentimiento del creador. Hacer un canto de la misma. Unicamente hay que añadir, y porque hay paréntesis abierto, que el colorido es una sinfonía en gris jamás vista en la pantalla, que París es un París otoñal y delicioso, que la continuidad y el ritmo del film son perfectos: no hay un solo «desvanecimiento» de pantalla y, cuando hay un «negro» agujereado, no es tal «negro», sino el cierre metálico agujereado de una tienda que levantan.)

Miguel BUÑUEL

NOTA

P = Producción.
C = Censura.
D = Distribución.

EL CIELO Y...

(Viene de la página 2.)

te en estado de consciencia. Los ritos procuran hacerle a uno más humano, no menos sino más consciente. Como al entrar en el trance de la experiencia visionaria, el estado de espíritu en el momento de la muerte es importante. En la Edad Media se le llamaba «Ars moriendi» al arte de morir. Y en 1651, Jeremy Taylor (obispo Jeremy Taylor, 1613-67, llamado el Shakespeare y el Spenser del púlpito), escribió un libro titulado *La Santa Muerte*. Pero se podría dar a esto también una base secular. Pienso que la morfina es lo más indeseable de todo. He hablado con sacerdotes y con médicos acerca de esto, y todos piensan que la cosa es de la mayor importancia. La muerte de hospital está dispuesta meramente para hacer más fácil la tarea de las enfermeras. Estratagemas para ahorrar trabajo.

MUSICA

LIPTON.—Los músicos de «jazz» usan marijuana para exaltar la percepción de los sonidos, y se ayudan con ella en el acto de creación improvisada, y los mismos auditores del «jazz» hacen uso de la droga con el objeto de gozar más con la música. ¿Sería más deseable la «mescalina» que la marijuana para este fin?

HUXLEY.—La «mescalina» no tiene ninguno de los malos efectos de la marijuana. Por lo demás —sonríe—, yo prefiero a Bach. Escuchar a Bach bajo la influencia de la «mescalina» es para mí como una experiencia cósmica. El «jazz» podría resultar demasiado emocional. Bach es más conveniente. El «jazz» sería ruidoso y vulgar.

LIPTON.—¿Probó usted con algún músico moderno?

HUXLEY.—Sí, con Alban Berg, pero es demasiado complicado. A Strauss lo encontré demasiado frívolo.

LIPTON.—¿Y Mozart?

HUXLEY.—Mozart no es muy satisfactorio. Probé con música del siglo XVI. La música polifónica no es suficientemente organizada.

LIPTON.—¿Ensayó con Wagner?

HUXLEY.—Wagner me volvió loco. La música de la primera parte del siglo XVIII es la más adecuada. Le eleva a uno y nunca le deja caer.

EL CONCEPTO DEL TIEMPO

LIPTON.—¿Qué sucede con el sentido del tiempo?

HUXLEY.—Han pasado siete u ocho horas y parece como si hubieran transcurrido varios siglos. Especialmente cuando uno escucha música.

LIPTON.—¿Podría usted decir, entonces, que amplía su ámbito vital?

HUXLEY.—Una tarde de domingo parece una vida entera. Es lo que puedo decir, en cuanto me concierne.

Mientras hablan han tomado el té. Huxley ha intentado poner una naranja en equilibrio sobre uno de sus polos «como el huevo de Colón», lo que motiva algunas ingeniosas bromas del entrevistador. Han paseado por el jardín y Huxley olió las rosas al pasar. En el jardín de Huxley hay recuerdos de Grecia y de Roma, «La columna corintia. Y como expresiones del arte cristiano, el símbolo del cielo».

Huxley habla aún para decir que es difícil convencer a la gente. Pero él afirma que la esfera del espíritu existe.

Entretanto, los pensamientos, siempre un poco burlones, del entrevistador, van hacia el abuelo Thomas Henry Huxley, el científico materialista, quien, en 1856, hace exactamente cien años, casi día por día, escribió en su diario:

«Hay que golpear y destruir todas las charlatanerías, por fuertes que sean; imprimir un noble tono a la ciencia; dar un ejemplo de abstinencia en controversias mezquinas, y de tolerancia en todo, excepto con la mentira; ser indiferente a que un trabajo sea reconocido como propio o no lo sea, con tal de que se haga.»

El abuelo Huxley era epifenomenalista. El pensamiento, para él, no era más que una función del cerebro, y tenía lo racional en tan alta estima que «si la nación —anotó una vez— pudiera comprar un Watt o un Davy o un Faraday potenciales, al costo de cien mil libras, saldría miserablemente barato».

El nieto Huxley —escribe Lipton— cotizaría probablemente a un Platón muy por encima de un Faraday, e incluso un Aristóteles, en cuanto para él la ciencia es un medio más bien que un fin, y un «epifenómeno», hasta patológico, vale más que un fenómeno primario.

El papel es el mismo. Sólo el juego ha cambiado. ¿Ha cambiado? Se ha invertido. Este otro Huxley, el nieto, se ha embarcado para los antípodas.»

(Traducción del inglés, especial para INDICE).

DOS DRAMAS FRONTERIZOS

Por GUILLERMO DE TORRE



¿Hacia dónde se enderezan estas
...bidas reflexiones? No a erigir nue-
...s teorías, sino, más sencillamente,
...xponer y comentar un curioso caso
... parcial coincidencia argumental
...tre dos comedias dramáticas re-
...ntes. Son ellas, mencionadas por el
...den de fechas, Aventura en lo gris,
... Antonio Buero Vallejo, y La maison
... la nuit, de Thierry Maulnier. Res-
...cto a la significación de estos auto-
..., apenas será necesario apuntar
...ngún dato en el caso del segundo,
...r razones derivadas de la privile-
...ada difusión que goza todo lo escrito
... su idioma. Advirtamos, no obstan-
... que Thierry Maulnier, más cono-
...lo que por su escasa obra dramática
...además de la nombrada, otras dos,
...anne et les juges y Le profanateur—,
...por sus estudios sobre Nietzsche y
...cine, lo es por sus ardidas campa-
...s polémicas, por su destreza en
...sbaratar sofismas y embelecos ideo-
...icos, tanto en su libro La face de
...dduse du communisme como en nu-
...erosos artículos. En cambio, no so-
...arán algunas precisiones sobre el
...tor español, aunque dos importan-
...s obras de Antonio Buero Vallejo
...yan sido representadas en Buenos
...res, sin alcanzar, empero, la reso-
...ncia merecida; aludo a Historia de
...a escalera y Madrugada.

De hecho, Buero Vallejo, desde que
... reveló con la primera de ellas, en
...49, es, entre los nuevos, el comedió-
...afo español contemporáneo que
...unta más alto, soslayando pulcra-
...ente convencionalismos y frivolida-
...s, movido por un propósito de au-
...nticidad. Sin limitarse a una sola
...rmula, en la decena de obras escri-
...s hasta la fecha, ha abordado muy
...versos temas con pareja hondura y
...aestría, desde el drama cotidiano, en
...storia de una escalera, hasta la re-
...ovación del mito ulisiano, en La te-
...dora de sueños; desde la exploración
...ntástica, en Casi un cuento de ha-
...as y La señal que se espera, hasta la
...gna agónica de espíritus, como En
... ardiente oscuridad, tragedia de cie-
...s con filiación unamuniana y alcan-
... simbólico. Pues bien, este joven
...amaturgo, que se ha impuesto por
... valía y densidad de su obra, supe-
...ndo las más difíciles circunstancias
...Premio Lope de Vega, otorgado a su
...rimera comedia), es autor, asimismo,
... otra pieza, víctima de ciertas vici-
...tudes, Aventura en lo gris. Conven-
...do, en cierto momento, de la imposi-
...lidad de verla representada en Es-
...ña —aunque más tarde asomara
...gazmente a la luz de las candile-
...s—, Buero Vallejo optó por darla a
... imprenta.

¿Qué dificultades insuperables se
...pusieron a que, en contraste con sus
...emás comedias, ésta fuera conocida
... su día por el público? A través de
...s cautelosas explicaciones que en un
...rólogo nos da el propio autor, nada
...acaríamos en claro si no conociéra-
...os ciertos impedimentos y restriccio-
...es del medio en que vive. Pero ¿acaso
...ay en Aventura en lo gris alguna
...rave «heterodoxia» ideológica o con-
...esional? Simplemente, por su asun-
..., centrado sobre problemas vivos y
...nsiones humanas y políticas del
...undo actual, pertenece a aquel lina-
... de obras que algunos habitantes de
... realidades quisieran decretar invi-
...bles, aun más, inexistentes... El caso
... que su autor, movido no por razones
...lémicas, sino estrictamente litera-
...as, hubo de resolverse a publicarla,
...nticipándose así a cualquier impre-
...sta acusación de plagio que pudiera
...acérsele respecto a otra escrita y es-
...renada cinco años después, es decir,
...n 1953, La maison de la nuit, de Thie-
...ry Maulnier. En rigor, la suspicacia
... excesiva, ya que entre una y otra
...bra sólo hay coincidencias parciales:
... semejanza del punto de partida y
...lgunos detalles derivados del medio
... ocasión en que Aventura en lo gris
... La maison de la nuit se desenvuel-
...en, según veremos en la rápida si-
...opsis de cada una de ellas.

Por lo demás, hay ciertos temas que
...stán en el aire, que gravitan en la at-
...ósfera pública de nuestro tiempo y
... los que ningún espíritu sensible pue-
...e escapar. Y uno de ellos es el tema
...el hombre acosado, el hombre de
...uestros días asediado tanto por los
...emonios interiores de su subcons-
ciencia como por opresivas fuerzas ex-
ternas que no le dejan tregua ni res-
piro. Marili-Albérès vió un ejemplo de
este «hombre acosado» en los perso-
najes de Graham Greene, pero en ri-
gor su espécimen más cabal se en-
cuentra ya precursoramente en las
novelas de Kafka. Hombres acosados
son los agonistas de Aventura en lo
gris y La Maison de la nuit, dramas
que pudiéramos llamar de fronteras,
recordando los romances fronterizos
escritos en el último tercio del si-
glo XIV y todo el siglo XV, es decir,
en la última etapa de la Reconquista,
narrando las luchas entre moros y
cristianos. Pero, aparte de otras mu-
chas diferencias, los nombres y el es-
píritu de héroes y lugares han muda-
do radicalmente. Abenamar, Alhama,
Loja, Sayavedra tienen ahora extra-
ñas sonoridades, y el heroísmo caba-
lleresco se cambió en fanatismo sin
cuartel.

●

Aventura en lo gris tiene como esce-
nario un albergue de paso, en la zona
fronteriza de Surelia, país derrotado.
A él llega, entre otros fugitivos, Gól-
ver, jefe del partido del Gobierno,
quien había aconsejado la resistencia
sin fin. Le acompañaba su secretaria,
Ana. Está también Silvano, intelectual
que poco antes había sido expulsado
como derrotista; reconoce al gober-
nante fugitivo, pero no lo denuncia.
Llega asimismo una pareja: Isabel,
muchacha campesina que fué violen-
tada por las fuerzas invasoras, con un
niño, y Albo, su enamorado. Después,
un campesino avaro que mientras sus
acompañantes perecen de hambre,
sólo vende su pan por brillantes. To-
dos ellos esperan un tren que pase la
frontera. Sobreviene un intermedio
que es un sueño. La decoración, sin
cambiar, se transfigura. También los
personajes, permaneciendo substan-
cialmente los mismos, aparecen cam-
biados y sus sueños y deseos subcons-
cientes se traducen en hechos. Albo,
por ejemplo, sueña con matar al niño
y quedarse solo con la madre. Silvano
sueña, a la vez, con Ana. En el si-
guiente acto vuelve la sórdida reali-
dad del albergue. Pero Isabel está
muerta, estrangulada. ¿Quién ha sido
el asesino? Todos se inculpan; las sos-
pechas recaen alternativamente en
unos y en otros. Albo, el acompañan-
te de Isabel, se acusa. Pero no; sólo
era una pesadilla que tuvo durante el
sueño y que identifica en la realidad.
El verdadero asesino es Gólver, y Albo
le mata. En esto aparece el sargento
a cargo del albergue y anuncia el in-
minente arribo de los invasores. To-
dos huyen. Para salvar al niño, se que-
dan Ana y Silvano. El sueño que este
último ha tenido se realiza. Entre los
invasores figura un soldado que ocupó
el pueblo de Ana y que bien puede ser
el padre del niño. Conmovido, le reco-
ge, mientras Ana y Silvano caen ante
las balas de los invasores.

La maison de la nuit se desenvuelve
en un escenario casi idéntico al de
Aventura en lo gris, con el añadido
de algunas precisiones geográficas y
políticas. Es el interior de una casa si-
tuada en la zona fronteriza entre dos
países de la Europa central; al Este,
una «democracia popular», sometida
a la dictadura del partido único, y al
Oeste una república liberal. También
nos encontramos con varios evadidos
que esperan el momento de poder
traspasar la frontera libertadora. For-
man parte de un éxodo continuo y
arriesgado; son los que, como dice uno
de ellos, un día «se cansaron de pa-
decer hambre, de tener miedo...» En-
tre ellos hay un personaje de maneras
escépticas, Adler, que aparenta mirar
los hechos por encima, como el Sil-
vano de la obra antes resumida. Tam-
bién un personaje político fugitivo, de
incógnito. Es Werner, ministro del ré-
gimen imperante, quien huye al haber
sido denunciado por sus opiniones se-
cretamente liberales. Le acompaña su
secretaria, Katherine. Tras sus pasos,
simulándose fugitivos, van Hagen y
Krauss, encargados de darle caza e
impedir que pase la frontera. Aunque
ésta se halle cerrada, Werner tiene
una consigna especial que le permiti-
rá traspasarla a medianoche. Pero
llega Lise, mujer de Werner, abando-
nada por éste. Hagen, queriendo a
toda costa impedir la fuga del minis-
tro, apela a toda clase de subterfugios
y simulaciones. Entre ellos, principal-
mente, al sentimiento de piedad, ale-
gando que si Werner huye, su mujer
será tomada como rehén y torturada.
En este punto es cuando se acusa la
intención ideológica del drama, me-
diante una confrontación de actitu-
des y sentimientos. «¿Con qué derecho
—pregunta Werner a Hagen— viene
usted a reprocharme que no haga caso
de una mujer entre millones de otras,
de un superviviente minúsculo en me-
dio de la gran sacudida de la histo-
ria? Hábleme más bien de las masas.
¿Qué le importa una mujer? Usted ha
tomado el partido de la humanidad
contra los hombres. Ha tomado el par-
tido de matar a todos aquellos que
sean adversarios o simplemente obs-
táculos y viene a pedirme que ahorre
a un ser humano un poco de sufri-
miento. Hagen, me hace usted el efec-
to de un hombre que invocase a un
Dios en el que no cree.» Con todo,
Werner se deja convencer. Por piedad,
aclara el autor en el prólogo; más
bien parece por laxitud y fatalismo.

Pero el caso es que Hagen, especulan-
do con la piedad, también sucumbe
a ella. Creía muerto en él ese senti-
miento, sofocado por su «doctrina».
cuando sólo estaba adormecido. De
suerte que a última hora el drama
toma un nuevo e imprevisto viraje.
Hagen pretende salvar a los demás
fugitivos, que deberán ser fusilados
en secreto, para no dejar huellas ni
testigos de la deserción de Werner. Se
declara, pues, falsamente cómplice, y
es su amigo Krauss, el Saint-Just in-
corruptible, el revolucionario absolu-
to, quien pronuncia la sentencia.

●

Como podrá advertirse a través de
este insuficiente resumen, La maison
de la nuit es una obra ambigua. La
brillantez y precisión de los diálogos,
la sorpresa constantemente renovada
de las situaciones, no consiguen borrar
su dualidad, la indecisión de planos
en que se desenvuelve. Aunque Thie-
rry Maulnier, en un largo prólogo, nie-
gue haber escrito una obra política,
pretendiendo confrontar personajes y
no tesis, el caso es que la ambigüedad
subsiste como impresión final. Suce-
de que sentimientos e ideas, lo huma-
no y lo político, no se hallan diestra-
mente fundidos, con la equilibrada
dosificación que determina la perfec-
ción en otras obras de análoga índo-
le; citemos únicamente dos de las más
conocidas: el drama de Sartre, Les
mains sales, y la novela de Koestler,
Darkness at noon, escenificada luego
por Sidney Kingsley. Contrariamente,
Aventura en lo gris es una obra rec-
tilínea y la acción fluye en un solo
sentido, sin ninguna implicación ex-
traña. Sin embargo, cuando el lector
acaba de leerla experimenta la sensa-
ción de que algo le ha sido escamo-
teado: el drama político que, subya-
cente o entreverado con el drama hu-
mano, llevan dentro sus personajes.
Apenas hay siquiera leves alusiones a
las circunstancias que impulsan al lí-
der político a huir. ¿Cómo se explica?
—podrá preguntársenos—. ¿En un
caso señalamos la ambigüedad que
produce la presencia del factor polí-
tico y en otro lo echamos de menos?
Pero no; lo que sucede, en rigor, es
que en el drama de Thierry Maulnier
los dos factores no están cabalmente

(Pasa a la página 23.)

TEATRO DE ENSAYO "LARA"



El 16 de diciembre pasado celebró su primer aniversario el Teatro de Ensayo "Lara", ofreciendo a una nutrida asistencia varias obras cortas, todas extranjeras y bien traducidas por J. F.-Llamazares y Mario Antolín, este último también actor y director inteligente de una compañía tan auténticamente joven como bien orientada.

Para nuestro gusto, la pieza de más enjundia dramática, a pesar de su brevedad, fué la primera: "La más fuerte", de Strindberg, monólogo de una mujer celosa ante su amiga íntima y presunta amante de su marido. Pero el desacierto de situar a los personajes sentados en un ángulo extremo e interior del escenario, hizo que gran parte de los espectadores perdiesen muchos matices expresivos de Blanca Sendino y María Fernanda D'Ocón, ambas muy buenas actrices. Otro error —aun con la advertencia del programa— fué representar sin interrupción, y con la misma actriz silenciosa, otro monólogo —éste de Cocteau, titulado "Por la ventana", y dicho por Mario Antolín—, que hubiese parecido secuencia argumental del anterior a espectadores menos instruídos sobre las grandes diferencias entre el profundo dramaturgo sueco y el proteico autor francés. Este, siempre tan brillante como ligero, fué quien obtuvo el mayor éxito de la sesión con "La escuela de las viudas", intrascendente pero divertida obrita, que mantuvo en constante regocijo a los espectadores, gracias, sobre todo, a la deliciosa interpretación de María Fernanda D'Ocón —esta vez parlanchina y con bonita voz—, muy bien secundada por Blanca Sendino, José Cid y María Nieves Baldoví, en la que nos permitiremos señalar cierto exceso de gesticulación y tono, dentro de sus buenas dotes generales. Finalmente, vimos "La farsa de la tinaja", de autor francés anónimo del siglo XV, acertada en la dirección —incluso en las pantomimas de principio y fin, que marcaron el carácter guiñolesco e ingenuo de la obra—, y representada con gracia por las dos actrices primero destacadas y por Luis Morris, que hizo la caricatura del marido buenazo y débil, martirizado por mujer y suegra.

En suma, un sincero aplauso al Teatro de Ensayo "Lara" y votos por otros muchos y mayores triunfos.

E. S.

Neorromanticismo

Cada año, la fanfarria asomada al balcón principal del teatro de Bayreuth tiene un más dilatado eco. Un eco tanto más sutil e impensado cuanto que se manifiesta de mil maneras distintas. Lo descubrimos en el floreciente y solitario auge de los enfermizos hijos dodecafónicos del grande y vitalísimo Ricardo Wagner; en el t a r d í o amor a Brahms, basado en lo que, precisamente, su profeta Hanslick hubiera considerado menos brahmsiano; en la tozuda incomprensión del mejor Falla; en la soledad, casi definitiva, de Strawinsky, al que, en su reciente y agudísimo libro, el P. Sopeña busca y encuentra no sospechados matices de lirismo y ternura.

Todo esto tiene un sentido: «la vuelta al corazón del hombre», después de la aventura difícil que supuso el redescubrimiento de las formas puras. Hubo un momento en que en Europa se pudo soñar, prematuramente, sin duda, con un nuevo clasicismo transido de trascendencias. Los valores recobrados frente al relativismo individualista parecían abrir una ancha perspectiva en orden. Quizá el vuelo quiso ser demasiado alto, porque el hombre tiene un poco de ángel y mucho de soberbia. También es cierto, y esto es importante, que el tiempo de la madurez no era llegado. Todo quedó, pues, en sueños de precursores, en tanto que su limpia esperanza comenzó a ser trocada por la oscura nostalgia de muchos. Un viento neorromántico se ha levantado: lo que fué vuelta al corazón del hombre amenaza serlo al de cada uno de los hombres. Y no hemos llegado al «insoportable "Lago" de Lamartine», que cita Ortega, porque la inevitable ironía nacida de la experiencia pasada probablemente lo impide.

Si todo romanticismo comporta nostalgia, en el siglo XIX ésta se ponía demasiado lejos, muchos siglos atrás para que fuera peligrosa. Y, junto a ella, los artistas sabían que creaban con sus manos enfebrecidas un mundo nuevo. Era un movimiento con tanto futuro como pasado. En cambio, en el neorromanticismo que nos rodea, todo o casi todo está mirando hacia atrás. Uno de sus motores es, precisamente, el miedo al mañana. Y, al lado de este miedo, incluso confesado a veces, la falta de fe en sí mismos, la cobardía. Por esto se explica su raíz conservadora, académica, lo que no es floja paradoja para una tendencia que dice postular la máxima libertad de expresión en la obra de arte.

Pienso estas cosas ante los últimos programas de la Orquesta Nacional: en ellos hemos t e n i d o Tschaikowsky, Bruckner, Mahler, Schoenberg... No son estos autores excepción entre los que habitualmente se oyen en el mundo, sino que vienen a hacerse eco entre nosotros de los aires que corren fuera de nuestras fronteras. Es momento, pues, de buscar en e s t a s obras —«Concierto» de p i a n o y orquesta, de Tschaikowsky; « S é p t i m a Sinfonía», de Bruckner; «Primera Sinfonía» y «Canción de la Tierra», de Mahler; «Noche Transfigurada», de Schoenberg— sus notas comunes que las hacen propicias al gran público. Y algo encontramos en seguida en ellas: su fácil lirismo sin medida, divagante, ampuloso y de bajo vuelo. Un lirismo que, en su pequeña anécdota, va disolviendo las formas, ablandando las aristas, corroyendo las estructuras, difuminando la idea sonora. La materia musical se expande desmesuradamente, como un gas que, de pronto, cobra la libertad y se extiende vagaroso y expuesto a mil influencias. Naturalmente, esto ocurre en forma distinta en cada uno de estos compositores, los cuatro muy fin de siglo.

De difícil comprensión nos resulta, en principio, la admiración que tantas veces p r o c l a m a Strawinsky por Tschaikowsky, más dirigida, es obvio, a la forma cuidadosamente conservada, que a la superficial grandilocuencia dramática que hoy a tantos arrebata. (Y, en este caso, bien está insistir en la diferencia entre admiración y arrebato.) Pienso, pues, y creo que nadie lo podrá dudar, que las grandes audiencias que logra Tschaikowsky están orientadas en un sentido no muy ortodoxo. Como tantas veces ocurre con las obras de arte, no se ama al compositor ruso por lo que de mejor hay en su obra. Algo parecido a lo que hemos dejado señalado más arriba respecto a Brahms. Queda, a s í, Tschaikowsky prácticamente desconocido, o c u l t o en la carga emocional de su obra.

Es en Bruckner, postromántico adorador de Wagner, donde la ruptura de la forma tiene más graves consecuencias. El laconismo clásico, la medida proporción, el gusto por la concisa exactitud, es inundado por un torrente barroco que, sin cauce posible, fluye incansablemente en una gigantesca verborrea. El viejo orden se desorbita y surgen obras hinchadas, casi sin contornos definidos, pretendiendo alcanzar un c o m o éxtasis místico, vecino del anonadamiento. La influencia de las filosofías orientales es evidente en la estética del viejo organista católico. Hanslick se levanta contra él, con Brahms como bandera, y es curioso releer ahora su famoso libro, «De lo bello en la música»: muchas de sus razones —por otra parte, llevadas a extremos absurdos— podrían hoy ser valederas.

El mundo en que se mueve Mahler, muy cercano al bruckneriano, tiene, sin embargo, raíz diferente: aquí es el «lied», ese rincón íntimo de ternura, el punto de partida que, cuando conserva sus justas proporciones, da frutos deliciosos: las «Canciones del muchacho viajero». Pero sobre esta frágil y delicada base se quiere montar la gran forma, ya en trance de descomposición, y el resultado son las disformes, amorfas sinfonías, en las que abundan los fragmentos bellísimos, pero que acusan, cada vez más, la falta de una fuerte y bien concreta estructura. «La Canción de la Tierra», por quedar más ligada a la órbita del «lied», es, probablemente, pese a sus dilatadas proporciones, la obra más bella de este compositor. (Debe recordarse la forma insuperable en que Nan Merriman —solista, con Helmut Melchert— la dijo con su hermosa voz, y también la excelente nota —cuyo autor desconozco— que s o b r e está obra contenía el programa del concierto.)

Músicas como las que venimos comentando, en las que la voluntad expresiva tiende, a través del cromatismo, a escapar del sistema tonal, habían de conducir, necesariamente, a Schoenberg. Su «Noche Transfigurada» no merece un comentario especial, si no es porque la vemos como lógico anuncio del atonalismo que el compositor vienés sistematizaría en sus teorías dodecafónicas. Es, precisamente, en las obras de este compositor donde el romanticismo sufre la inevitable crisis que habrá de dar paso al expresionismo atonal de hoy. En esta música está el momento más alto de la evolución que va desplazando la norma externa, la ley, el valor reconocido objetivamente, para dar paso al canto personal y anárquico: al individuo con su confesión, tantas veces baladí.

Que el neorromanticismo en boga por el mundo —en América especialmente— y cuyas oleadas, aunque débiles, nos llegan, fije su atención en estas músicas críticas, sin pulso ni aun para admitir sus propias creaciones, da idea de su poca consistencia cultural. No creo que este nuevo y platónico retorno pueda satisfacer por mucho tiempo a sus seguidores. Pienso en muchas gentes, más alerta, que dirigen sus miradas hacia más exigentes caminos.

Fernando RUIZ COCA



¿ZARZUELA?

Se habla de un «resurgimiento de la zarzuela». ¿Qué quiere significarse con esto?

Si de lo que se trata es de reponer un repertorio de música escénica española, en gran parte de positivo valor, el intento es loable (aunque tal esfuerzo económico y artístico fuera más fructífero aplicado a otros géneros musicales), ya que la vida musical española de todo el siglo XIX gira en torno de la zarzuela; así, pues, es toda una larga época de nuestra actividad artística la que puede resucitar el flamante escenario del reformado teatro madrileño. Pero en este caso sería de desear que el repertorio no estuviese estrechamente reducido a las obras que habitualmente oímos. Para que este esfuerzo no sea pura inercia, es necesaria la incorporación al repertorio de zarzuelas menos conocidas, pero de señalada importancia en el desarrollo del género lírico. Por ejemplo, reposiciones de «El barberillo de Lavapiés» o de «Pan y toros», de Barbieri; de «El anillo de hierro», de Marqués; de «El molinero de Subiza», de Oudrid, o de alguna obra de Gaztambide, serían de positivo interés intrínseco y ayudarían a la difusión del conocimiento de la música española del siglo XIX.

Pero si este «resurgir» del género lírico es un intento de reinstauración de la zarzuela en la actividad de los compositores españoles, la cuestión cambia de aspecto y de profundidad.

¿Es posible que vuelvan a escribirse zarzuelas?

Para responder a esta pregunta hay, ante todo, que señalar cuáles sean los constitutivos esenciales de la zarzuela. Respecto al libro, destacaron siempre su inactualidad y su dulzonería, y esto ya sólo como arqueología puede soportarse. Viejecitas que van al baile, reyes bobalicones, soldados amerengados, rústicos ignorantes, cantos regionalistas... ¿Cómo mantener ese mundo de ficción, para el que se ha perdido la espontaneidad, y que tendría que ser artificiosamente imitado? Hoy, como siempre, existen mundos de ficción, como existieron la Arcadia, Eldorado, Jauja o el Oriente de ensueño; pero el contenido es distinto. ¿Sería posible ese cambio de contenido?

¿O bien podría la zarzuela zafarse del mundo de ficción y acercarse al campo naturalista, como el sainete o el drama? Esto parece improbable. El contacto con la realidad —sea riente o amarga— destruiría los supuestos circunstanciales de la zarzuela, los países o las comarcas geográficas reducidos al tipismo superficial, los personajes movidos por reacciones convencionales, los desenlaces forzadamente dulzones.

Decir que la música de las zarzuelas es muy superior a los libretos es casi innecesario. Pero esta música, a veces de gran categoría melódica, procede de la antigua ópera italiana; consta de unos números fijos (la romanza del tenor, la romanza de la tiple, la parte humorística o característica para el bajo, el dúo, etc.) que parecen exigir una determinada clase de música.

Podemos ahora preguntarnos si un cambio profundo en el libreto y en la partitura no constituirían ya «otra cosa», que no sería propiamente «zarzuela». Nos encontramos con un caso semejante al de la evolución de la ópera.

Hace poco asistí, en Barcelona, a una representación de «Madame Butterfly». En esta obra se encuentran una serie de caracteres esenciales de la ópera italiana; contemplando y escuchando la obligada y fatal repetición de la romanza de la soprano, «Un bel di vendremo», y el cúmulo incoherente de efectismos que rematan el acto tercero, comprendemos que si la ópera es eso, la ópera está bien muerta. Pero sobre los escenarios se representan también «Tristán e Iseo», «Elektra» y «Wozzeck». Estas obras no son óperas si lo es «Madame Butterfly», o viceversa. Si el nombre de «ópera» se conserva, poco importa. El hecho es que estas obras son absolutamente ajenas a Puccini, por ejemplo.

Algo semejante sucedería con la modernización de la zarzuela. Si se modifican sus características fundamentales, lo que vemos y oímos no es ya propiamente una zarzuela. El gran riesgo que se corre, pues, es el de imitar en frío, el de componer algo profundamente ajeno a nuestro tiempo y el de malgastar un esfuerzo individual que pudiera rendir más en otro campo musical, en el de la música orquestal o de cámara, por ejemplo, tan abandonado siempre por los compositores españoles.

RAMON BARCE

PUNTO CONTRA PUNTO

EL QUINTETO NACIONAL, que con su labor seria, callada y eficaz, constituye uno de los pilares más firmes de permanentes de nuestra vida musical, continúa su serie de conciertos para la Sociedad de Música de Cámara. Últimamente estrenó el "Quinteto" (clarinete y arco), de Rodríguez Albert, que ha obtenido el Premio "Samuel Ros" 1956: composición que no añade nada importante a la obra de este autor.

NICOLAI ORLOFF ha actuado en el Teatro de la Zarzuela para las Juventudes Musicales. Es un g r a n maestro, cuya estética no coincide con nuestros gustos. Pienso que esto no es motivo suficiente para la dureza con que ha sido tratado por algunos de nuestros críticos.

ROSARIO celebró sus bodas de plata con las tablas, también en la Zarzuela. Poco hay que escribir de ello: una buena bailarina; un mediano "tocaor" de guitarra; un pianista deplorable.

MATILDE SALVADOR estrenó, en Cultura Hispánica, unas canciones de finas melodías y armonías sugerentes, sobre textos de poetisas americanas. Cantó Isabel Penagos muy bien.

ELIANE M A G N A N ofreció, en el Instituto Francés, un excelente recital de violoncello, acompañada por Dorothee Conve de Murville. Junto a obras clásicas, otras de Jolivet, Hindemith, Honegger y Granados.

FEDERICO SENEN, con su renovada Agrupación de Solistas Españoles, sigue trayendo a los atriles, con plausible discreción, obras deliciosas de los siglos XVII y XVIII, aunque no desdeña intercalar, a veces, otras más modernas.

EL CUARTETO CLASICO de Radio Nacional trabaja firme y constantemente. Dos conciertos en el Ateneo y otro en el Círculo "Medina" dan fe de su "buena forma" y de su noble y mantenida ambición. ¡Atención a este Cuarteto!

"CANTAR Y TAÑER", contando con la inestimable colaboración de Margot Pinter y de la Agrupación de Solistas de Madrid, dirigida por Odón Alonso, realizó la difícil hazaña de ofrecer estrenos de J. Ch. Bach, Mozart y Beethoven. Aunque, a veces, lo olvidemos, hay todavía novedades posibles en los autores de todos los días.

En otro interesante concierto de música contemporánea, Aida Stucki y Pina Pozzi trajeron a esta sociedad obras de Lipatti, Krenek y Martinu.

También en el marco de esta exigente asociación actuaron Alicia de Larrocha y Gaspar Cassadó. Brahms, Chopin y Strauss fueron los interpretados, con la fortuna normal en los actuantes.

ANTONIO DE LAS HERAS pronunció una erudita y evocadora conferencia sobre "Mozart en París", en la tribuna del Instituto Francés. Las ilustraciones, al piano, muy felices, estuvieron a cargo de Gonzalo Soriano.

REGINO SAINZ DE LA MAZA lleva su guitarra y su saber musicológico a la Academia de Bellas Artes. Es justo para Regino y provechoso para la Academia.

LA SECCION ESPAÑOLA DE LA S.I.M.C. ha seleccionado, para el Festival de Zurich de 1957, "Música para muñecos de t r a p o", de Echevarría; "Concierto para guitarra y orquesta", de Remacha; "Concertino", de Moreno Buendía. Además, envía "El combat del Somni", de Mompou, y "Tres divertimentos", de Montsalvatge.

Francisco Silvela, 55 • MADRID • Apartado 6076

CONCIERTO en honor de FALLA

El Teatro de la Zarzuela, con la entusiasta colaboración de las Juventudes Musicales, ha dedicado un homenaje a Manuel de Falla en una velada de gran gala. El proyecto ambicioso y la realización generosa lograron una sesión memorable, en la que estuvo presente todo lo verdaderamente definitivo en la obra del gran compositor gaditano. "Amor Brujo", "Concierto de Clavicémbalo" y "Retablo de Maese Pedro", fueron las obras elegidas y que, cada una en su género, marcan el punto más alto de esta música tan nuestra y tan universal. Era éste el homenaje que España debía a Falla, hoy que esperamos con ilusión e impaciencia su último mensaje: la "Atlántida".

Hemos hablado de una realización generosa y, ante todo, debe citarse a Lola Rodríguez de Aragón, que, en la plenitud de sus pásmosas facultades y su saber hacer, accedió, con carácter excepcional, a cantar el "Trujamán", del "Retablo", tanto por sumarse al homenaje como por ayudar a la Juventud Musical Española en su noble empeño. Con ella colaboraron excelentemente Francisco Navarro y Joaquín Deus. La presentación escénica, dirigida por Rafael Richart, tuvo las inestimables colaboraciones de José Caballero, en un delicioso decorado; de Víctor M. Cortezo, que diseñó figurines y muñecos, y, por último, de Natalio, que dió graciosa vida al retablillo.

El "Concierto de Clavicémbalo" tuvo por solista a Manuel Carra. Su manera exacta de tocar, en que la pasión se contiene y hace arte, lució en esta difícil obra que está en los labios de todos y en el entendimiento y corazón de muy pocos. "El Amor Brujo", gitanería y cumbre de la música andalucista, tuvo una versión medida y honda, más musical que literaria, como es justo, en la batuta de Odón Alonso. Este joven maestro, al frente de la Orquesta de Cámara de Madrid, realizó, a lo largo y lo profundo del concierto, una labor extraordinaria. Extraordinaria, tanto por el buen entendimiento de las partituras y de su clara plasmación sonora, como por su voluntad y decisión de acercarse a lo que está fuera de lo corriente, como ha venido demostrando en su corta pero bien significativa carrera de director.

El Teatro de la Zarzuela ha inaugurado así sus galas. Las J. M. de Madrid celebraban su concierto número cien. Deseamos que unos y otros continúen en esta brecha difícil de nuestra música.

F. R. C.

DOS DRAMAS FRONTERIZOS

(*Viene de la página 21.*)

armonizados, pecándose quizá por exceso, mientras que en el de Buero Vallejo se peca por carta de menos. Cierto es que la imprecisión de significado en Aventura en lo gris permite todas las interpretaciones y otorga al drama mayor posibilidad de duración y de universalización, según nos confiesa privadamente el autor. Sin embargo, ¿es enteramente laudable —no ya solamente posible— esta abstracción? ¿Acaso situaciones como las que Buero Vallejo plantea no tienen un significado muy concreto, aquí y ahora, en lo temporal y en lo espacial?

Mas la diferencia decisiva entre una y otra de las obras examinadas no radica ahí, y tampoco en sus estrictos valores literarios —positivos en ambas—, sino en la diferente actitud mental que sus autores hubieron de adoptar al concebirlas. Mientras es claramente perceptible q u e Thierry Maulnier se mueve con absoluta libertad, sin sentirse trabado por ninguna cortapisa, no es difícil sospechar que, contrariamente, Buero Vallejo ha debido proceder con cautelas y reservas, soslayando problemas ideológicos. El primero, al escribir sin restricciones del medio, aunque nunca oculte sus preferencias y sus rechazos, ha podido darse el lujo de evitar —o intentar evitar— todo parcialismo, derivando al plano humano lo que es un drama político. El segundo, situado en condiciones radicalmente distintas, y aunque su intención última fuera poética, ha debido rehuir la otra mitad posible de su drama.

Reproducción parcial de *La Nación*, de Buenos Aires, con la autorización expresa de su autor, colaborador de ÍNDICE, Guillermo de Torre.

LIBROS

LAS CIUDADES ROMANAS

Por PIERRE GRIMAL.-Editorial Vergara.-Barcelona

Es uno de los más sencillos, claros y eficaces manuales entre los que ha publicado Presses Universitaires de France. *El autor describe, con buena documentación y conocimiento, las características de la ciudad romana, los ritos de fundación y otros aspectos del tema, y pone algunos ejemplos bien escogidos de ciudades romanas en Francia, Argelia y Gran Bretaña.*

Los romanos concibieron e impusieron, en la medida de lo posible, un prototipo de ciudad que se extendió por todo el Imperio, desde Asia Menor hasta Britania. El esquema fundamental consiste en trazar dos principales vías, una de Norte a Sur, el cardo, *y otra de Este a Oeste, el* decumanus. *La plaza estaba en el encuentro de ambas perpendiculares. Las otras calles eran paralelas a las dos principales, y el todo formaba un sistema de cuadriláteros y vías tiradas a cordel.*

Un ejemplo perfecto de este trazado es nuestra Mérida, que fué la novena ciudad del Imperio, una soberbia urbe, uno de cuyos puentes tenía 790 metros de largo, y su circo 435 metros por 115. Estos datos sobre Mérida, si figuran en el volumen, es gracias al traductor Rafael M. Bofill, que escribió un excelente apéndice, muy necesario en la edición española, por f a l t a r, en el texto de Grimal, toda referencia a las ciudades de Hispania.

Por cierto que la erección de ciudades, según un esquema general —que es substancialmente el mismo de los romanos—, v o l v i ó a producirse, en grande escala, otra vez: y fué con las fundaciones españolas en América. España es otro pueblo fundador de ciudades que puede compararse, sin desmedro, con Roma. Probablemente la tradición urbanística romana estuvo de algún modo presente en las ordenanzas reales que d a b a n normas para fundar ciudades a los pobladores de los reinos de Ultramar. En todo caso, las ciudades españolas de América eran, también, cuadradas, y las manzanas, formadas por las calles tiradas a cordel, llevaban, y llevan aún, el nombre de cuadras. Por lo demás, las mismas casas eran herederas de la casa romana.

Pero tanto los romanos como los españoles son, a su vez, beneficiarios de una tradición mucho más remota y de concepciones urbanísticas que conocieron otros pueblos del Mediterráneo: griegos, etruscos y, probablemente, culturas anteriores... F.

PANORAMA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Por G. TORRENTE BALLESTER

Ediciones Guadarrama.—Madrid, 1956

Permítaseme comenzar por una defensa de la crítica, aunque no la haya menester. Leí a menudo contra ella algún ataque más o menos zafio; toda la crítica del mundo quedaba rebajada; todos los críticos parecían unos pobres mentecatos, mientras ellos, los que escriben libros que se llaman, por ejemplo, novelas, son los creadores. ¿Creadores? De manera que el autor de cualquier estúpido relato de esos que existen millones, porque se imitan los unos a los otros, resultan creadores; pero Menéndez Pelayo, o don Juan Valera, o Leopoldo Alas, o Fray Luis de León, o Platón, no son más que críticos. Declaro, por mi parte, que me parecen más fundamentalmente creadores algunos críticos que muchos de los novelistas o autores teatrales que conozco. En rigor, no deben establecerse diferencias entre el cultivador de uno u otro género, si no es para orientarnos acerca de algo adjetivo. El hecho de que la crítica sea una labor "a posteriori" no significa nada. Lo único que debe distinguirse es entre la categoría espiritual de los escritores, y ello ya no tiene que ver con los géneros. No hay tampoco ninguna estadística que demuestre que los llamados críticos sean más tontos que los llamados creadores. ¿Y qué ocurre cuando la misma persona cultiva ambas formas, como algunos de los escritores antes mentados? ¿Se pretende que como novelista sea un hombre de talento y como crítico un deficiente mental?

El mismo Torrente, que es autor dramático y novelista, no hace en este libro sino completar, o al menos añadir, una nota importante a su personalidad de escritor, que es una e indivisible. Y su obra crítica se nos presenta como una creación literaria que a mí, personalmente, me ha interesado más que docenas de novelas y comedias que me aburrieron. Claro que se le olvidan algunos autores, que su fichero es incompleto, que sus juicios y valoraciones son, a veces, discutibles —¿cuáles no lo son?—; fallos que él comienza por confesar y que resultan casi inevitables. El libro, de cuatrocientas ochenta y tres páginas de texto crítico, seguido de una antología cuantiosa y bien representada, comienza por un estudio del siglo XIX español, advierto en capítulos como "Realismo positivista y naturalismo". A partir de Fernán Caballero, se lleva a cabo un análisis bastante riguroso, que es, a nuestro juicio, lo más sazonado y denso de la obra. Por ejemplo, el estudio de Clarín me parece magnífico.

El ensayo y la poesía quizá estén, en cambio, deficientemente estudiados, sobre todo en lo que se refiere a los últimos años de nuestra lírica. Entre los cultivadores del primero se olvida el autor de escritores como Novoa Santos, entre los muertos, y Pedro Caba, entre los vivos. En la novela de estos últimos diez años no alude a Ildefonso Manolo Gil, José María Jove, García Pavón, etcétera; claro que el aluvión de la novelística actual es tan impetuoso... Entre escritores más granados o consagrados se omite a García Martí, Manuel Halcón, García Venero, Emiliano Aguado... A Samuel Ros no le reconoce el valor que, a nuestro juicio, tiene. Es duro, quizá, con exceso con Salaverría, E. Noel, Azaña, por citar a tres escritores de signo bien distinto y aun contrario, lo que, por otra parte, denota una gran independencia de juicio. Sin embargo, y como nota muy positiva, subraya la justa importancia de escritores olvidados, como Sánchez Rivero.

Torrente insiste demasiado en el resentimiento como motivación fundamental de algunos escritores, y emplea con exceso la expresión "pudieron ser" como, por ejemplo, cuando se refiere a Julio Camba, atribuyendo a causas fortuitas —habla de periodismo azacaneado, si no recuerdo mal— lo que es, precisamente, su personalidad, y que no puede concebirse de otra manera. Cuando de un escritor se dice: "pudo llegar a...", se incurre en una expresión caprichosa, en la que se despacha el misterio del destino y de la personalidad literarios cómodamente, ya que toda persona pudo ser otra, a no ser porque... no lo fué.

Este libro supone un empeño intelectualmente arrojado y ambicioso, y toda ambición lleva consigo un logro proporcionado, por lo cual no hay por qué ser cicatero en el señalamiento de algunos lunares o lagunas, ya que eso es fácil y está al alcance de cualquiera, pero no lo es tanto el dar cima a una obra como este "Panorama de la literatura española contemporánea". Si se advierte alguna noticia indirecta y carencia de lectura sobre ciertos escritores jóvenes, resulta muy disculpable, t e n i e n d o en cuenta la inmensa cantidad de lo que se publica y la incesante sucesión de títulos y nombres sobre la palestra literaria. Más que un censo, hay que buscar el juicio crítico sagaz, casi justo, con frecuencia agudo. (Hablamos, naturalmente, desde nuestro punto de vista. No puede evitarse que, en estos casos, la nota crítica constituya una confrontación de pareceres.) Lo que importa en este libro son las valoraciones de conjunto, las consecuencias teóricas, el enfoque que denota firmes y claras concepciones críticas.

En los diez años últimos, la producción literaria ha sido tan rica que exigiría una atención y dedicación casi imposible de hecho. La fecundidad de algunos a u t o r e s es terrible. (Resulta curioso comprobar lo poco que llega de esto a América, a los comentaristas más enterados de allí, según los datos que recoge Torrente. Por lo demás, ya se irán enterando; es cuestión de tiempo y de que se escriban algunos libros semejantes al presente "Panorama". Ocurre también que la consideración del presente nunca puede ser histórica —se contradiría en los mismos términos; esto, que es perogrullesco, encierra, sin embargo, cuando se trata de exponer un juicio, consecuencias psicológicas muy sutiles.)

E. G.-L.

ASTURIAS

BIOGRAFIA DE UNA REGION

Por JUAN A. CABEZAS

Espasa-Calpe, S. A.—Madrid, 1956

Asturias está muy cargada de tradición —toda ella tradición occidental europea, pues el país expelió en seguida el contacto musulmán—, y es, a la par, un país muy moderno. Por lo demás, el paisaje asturiano —verde de los bosques y de los prados, valles donde flota densamente el humo de sus grandes fábricas, apelmazado en los hondones— evoca el País de Gales y las zonas industriales de Europa Central. Lo mismo puede decirse del espíritu de Asturias, el foco más potente de la Ilustración española del siglo XVIII y cuna de varones que se han distinguido por el predominio de lo racional, con una punta zumbona, irónica.

Asturias es un rico pasado y un dinámico presente: monumentos prerrománicos que constituyen seductores enigmas para el arqueólogo y poderosos establecimientos f a b r i l e s que, en breve, formarán la más fuerte condensación de la industria pesada española; picachos salvajes y villas urbanas y floridas; lo rústico, que tiene una peculiar fuerza en esta región, de naturaleza tan bella, y lo urbano, éste subordinado siempre al paisaje natural; en fin, la montaña y el mar al pie.

Antonio Cabezas ha recogido, en un hermoso volumen de más de seiscientas páginas, toda esta gran variedad de realidades que existen en un conjunto armónico y muy bien integrado. No hay divagación literaria (que, por lo demás, s ó l o merece pasavante cuando se alcanzan niveles de pensamiento y expresión excepcionales). En el libro de Antonio Cabezas no había espacio, pese a su volumen, para otra cosa que no fuesen datos, limpiamente expuestos. ¿Qué datos? Pues bien: todos. Se trataba de iniciar al lector en la vida integral de una región y, por tanto, era preciso anotar todo lo notable. La Naturaleza y las obras humanas, el pasado y el presente, el ilustre monumento románico y la fábrica, sin desdeñar las bellezas menores y cotidianas del parque municipal, el quiosco de la música, esas

(*Pasa a la página siguiente.*)

(*Viene de la página anterior.*)

conmovedoras cosas que son orgullo de los pueblos. Todo, menos folklorismos burdos y pintoresquismos de tablado.

Punto y aparte muy señalado merecen en este libro los documentos gráficos. Por supuesto, en su mayoría, las fotos son panorámicas directas, sin pretensiones artísticas, pero hay también algunas fotografías en las que el fotógrafo ha puesto un acento emocional más delicado y profundo que la simple captación por obra mecánica del objetivo.

El libro —dentro del esquema necesariamente algo convencional y limitado que conformó su concepción y que suelen acusar las obras de esta clase— tiene indudable interés.

Los editores han presentado todo esto en un volumen bello y ricamente impreso.

A. F. S.

NAVARRA

ENSAYO DE BIOGRAFIA

Por MANUEL IRIBARREN

Editora Nacional. Madrid, 1956

Libro concienzudo, largamente sentido, escrito con grande y amoroso conocimiento. Con libros semejantes la crítica debe ser más que otra cosa informativa, ya que sus valores son bien manifiestos. Los escritores acreditados en otros géneros que hacen historia, como quiera que animan aquellos datos con viveza e ingenio, logran obras a veces superiores a las de los historiadores propiamente dichos. Por ejemplo, en el primer capítulo de esta obra, el autor de «San Hombre» hace que palpite históricamente su tierra con más eficacia y emoción que en la historia escueta. Hay historia también, por supuesto, en los subcapítulos titulados «Aguafuerte roncalés» o «Preludio bajo la lluvia», acaso más que en el capítulo quinto dedicado a ella con exclusividad.

Es preciso aclarar que esta «Navarra» es libro completo en cuanto a estudio e interpretación. Así, el capítulo tercero, que Iribarren dedica a «El espíritu», comienza con unas consideraciones sobre «Monoteísmo, paganía y superstición», no sólo justas, sino muy agudas. Acaso nos parezcan más interesantes aquellas partes del libro en que el magnífico escritor, que es Manuel Iribarren, tiene más libertad para la inspiración directa y viva sobre los hombres y las tierras navarras. La anécdota, el carácter, las manifestaciones literarias y artísticas, el alma popular de la danza y de la canción, se hallan recogidos en el libro del autor de «Retorno», en un panorama amplio y apretado. Manuel Iribarren, autor de una obra novelesca y biográfica ya extensa, es un escritor en plena madurez, cuya gravedad de espíritu, seria cultura y fuerte y sabroso estilo, se transparenta en cuanto escribe. La Editora Nacional, en su colección «Las tierras de España», a la que pertenece este libro, lleva a cabo una encomiable labor.

G. L.

LAS MEJORES POESIAS CUBANAS

LA HABANA

Desde hace algún tiempo encuentro en puestos de periódicos y revistas unos pequeños volúmenes de poesía que tratan de atraer la atención de los posibles lectores con unas cursilonas carátulas de exagerado cromatismo. Estos tomitos, publicados por una casa editorial catalana, revelan a primera vista una muy ancha preferencia en la selección de los autores incluidos. Lo mismo aparecen en dicha colección poetas de fama mundial como versificadores de secundaria categoría. Entre ellos me atrajeron aquellos dedicados a autores cubanos, sobre todo los que llevan por título «Las mejores poesías cubanas» y «Las mejores poesías de amor cubanas». Ambas selecciones están realizadas con un criterio que estimo nocivo para la mejor comprensión y clasificación de la producción lírica cubana, además de contener serios errores históricos y críticos que confundirán seguramente al lector no avisado.

El repentismo y el *facilismo* constituyen —hoy tanto como ayer— los dos grandes escollos de la poesía cubana. El indudable temperamento poético de algunos escritores insulares no ha producido frutos más selectos por el poco rigor y disciplina con que estos autores han trabajado su obra. Lo epidérmico y superficial, el gusto por la rima fácil, la atracción hacia los temas más sobados y transitados, el cultivo de un sentimentalismo ramplón, el mero dejarse llevar por lo que llaman —no muy acertadamente— inspiración, ha conducido a muchos poetas nuestros a los fracasos más rotundos. Aun buena parte de la producción de algunos de nuestros más destacados poetas del siglo pasado es obra desdeñable por el poco cuidado que dichos autores tuvieron en la rima y elaboración de sus versos.

Por supuesto, que no voy a discutir el derecho que tiene cualquier antólogo de incluir en sus selecciones a unos autores en lugar de otros. A su criterio y punto de vista lo dejo. Mucho más en este caso, por ser una colección de índole «comercial». Pero el señor Alberto Baeza Flores, poeta chileno, que reside desde hace algún tiempo en nuestro país, quien firma los prólogos a las antologías mencionadas, sitúa como puntos de partida de su labor, normas que sólo pueden acarrear confusión y desvío a noveles cultivadores de la lírica. Como dice en su prólogo: «hemos tomado en cuenta los factores de comunicación y de aceptación popular». ¿Puede sospecharse todo el daño que se hace a la poesía, a la genuina poesía, si se ponen como objetivos estas dos metas señaladas por el señor Baeza? No cabe la demagogia en estos menesteres. Y el antólogo, como el crítico o el historiador literario, debe actuar atendiendo a valores permanentes de belleza y de creación y no a los vaivenes de «la aceptación popular», que nunca es brújula segura en estos casos.

Pero, de todos modos, si alguien quiere efectuar una selección de poesía desde ese punto de vista, lo dejamos a su responsabilidad y criterio. Esa sumisión a lo populachero hace estragos en las más diversas zonas de la vida contemporánea. Lo que de ningún modo se puede permitir es que el llamado antólogo o seleccionador incurra en varios errores históricos y críticos a la hora de presentar esas muestras de poesía «comunicativa» y «popular». Y en tales fallas cae el señor Baeza en el prólogo antedicho.

En dichas páginas, el señor Baeza, además de indicar los dogmas que han presidido su faena, quiere ofrecer un esbozo del desarrollo histórico de Cuba y un panorama de la evolución de su poesía. Hasta los aborígenes cubanos remonta su indagación. Pero, ¿cómo es posible afirmar «que sus pobladores indígenas más adelantados» eran los siboneyes, cuando todos los escolares cubanos estudian desde los primeros grados que los taínos eran los indios de mayor adelanto y los siboneyes se encontraban en mayor grado de atraso cultural? ¿Cómo es posible hablar de un primer poema épico, «Espejo de Paciencia», y mencionar tan sólo un título y al legendario Padre Capacho para cubrir tres siglos de poesía colonial cubana?

Tan pronto como el señor Baeza Flores penetra en la poesía cubana del siglo XIX, parece hallarse en terreno más firme. Sobre José María Heredia recoge algunos conceptos que han sido superados ya desde la publicación del valioso análisis crítico del profesor de la Universidad de Los Angeles, Manuel Pedro González, sobre «J.M.H. Primogénito del Romanticismo Hispano». Del autor de la «Oda al Niágara» sólo incluye una sola poesía, el soneto «La Desconfianza». ¿Es éste el mejor poema o el más representativo de Heredia? No, no de ninguna manera. Y si el antólogo quería incluir una de sus poesías de amor, ¿cómo ha podido olvidar su famosísimo y pulcro soneto «A mi esposa», que concluye con ese verso inolvidable, «Las húmedas reliquias de su nave»?

Parecidos dislates críticos aparecen al tratar el señor Baeza del romanticismo y del modernismo. Al hablar de Gertrudis Gómez de Avellaneda, afirma que con sus versos «anuncia la tempestad romántica». La primera edición de las poesías de Tula Avellaneda corresponde al año de 1841. ¿Cómo podía anunciar el romanticismo si ya en 1835, seis años antes, el Duque de Rivas había estrenado «Don Alvaro o la fuerza del sino», si ya Martínez de la Rosa, Espronceda y Larra habían dado a conocer, mucho antes, las obras más características del romanticismo español? Más adelante, el antólogo declara que el modernismo en Cuba «cuaja en Agustín Acosta», cuando en realidad al poeta de «Ala» hay que adscribirlo al posmodernismo, como muy acertadamente hizo don Federico de Onís en su «Antología de la poesía española e hispanoamericana» (Madrid, 1934), donde el poeta matacero aparece en la tendencia que el crítico salmantino denomina «reacción hacia la sencillez lírica».

Con estos conceptos y estos errores ha confeccionado el señor Baeza Flores esa apresurada antología nada didáctica, pero, al parecer, muy comercial. Hubiera pasado por alto su manga ancha a la hora de escoger sus autores, pero no se puede trastocar hechos y tendencias históricas en libro que ha de caer en tantas manos. Nuestras letras necesitan rigor y disciplina, trabajo serio y responsable, estudio tenaz, ahincada dedicación. Poner los acentos de la creación lírica en lo fácil y epidérmico constituye un ataque a nuestro bagaje cultural y al porvenir de la literatura cubana. Esa es nuestra responsabilidad, la responsabilidad de los escritores actuales en este país de la América hispánica. Si Alfonso Reyes habló del «aseo de América», tal vigilancia se ha de ejercer sobre las letras contemporáneas de cada una de nuestras naciones.

Salvador BUENO

RIOS AL MAR

Por ENRIQUE SEGURA

Arqueros, Badajoz, 1956

En estos ríos, que van a dar a la mar, arrastra la riada muchos nombres y muchas obras. Algunas desaparecen para siempre; otras tienen, cuando menos se espera, un renacimiento.

Cuando estos nombres y estas obras viven y se crean en las provincias lejanas, el criterio literario de las grandes ciudades y el signo de ciertas épocas históricas, que sólo escuchan lo estridente, hace que nombres ilustres y obras meritorias, en su ámbito, no sean conocidas.

Don Enrique Segura recaló en su juventud en la paz vegetativa de la vieja Pax Augusta, la extremeña y fronteriza Badajoz. Su bondad, su trabajo y la calidad literaria de sus crónicas, artículos y cuentos le dieron nombre y estimación. Compuso libros, biografías. Ahí están. Pero ¿hay tiempo para leerlos? El autor se siente, «en los años difíciles y solitarios de la ancianidad», todavía ilusionado, todavía con esta incontenible vocación de eternidad, que fragua la historia y es signo de la inmortalidad de alma que deja su estela.

Pero de sus crónicas, melancólicas, ágiles, fugaces, el autor ha querido dejar esta constancia, antes que las aguas se pierdan en el mar. El mismo dice que «señalan el estado de ánimo del autor en las distintas edades», pues van cronológicamente ordenadas. Una larga lista de fechas, de 1909 a 1956. El vértigo del mundo ha dado a la iniciación del siglo una lejanía históri-

Las playas de los extremeños eran en-
ces, habitualmente, portuguesas. El libro
nienza con unas delicadas notas de viaje.
gueira da Foz! ¡Espinho! Un mundo
able, un poco triste y lejanísimo. Pero,
sta el fin del libro, el escritor no olvida
rtugal y sus poetas: João de Deus, Euge-
de Castro. A éste, que murió en 1944, y
que yo alcancé a escuchar una conferen-
en la madrileña Residencia de la calle
Pinar, se le dedica el último artículo.
Hay unas páginas históricas. La campaña
Marruecos vivida por el autor. Hay nom-
s que recordarán muchos, pero nada a
juventud actual, porque el pueblo es-
ñol es extrahistórico. Esos nombres son
del Barranco del Lobo, el río Muluya, el
rugú, el General Marina, que aparecía
entonces retratado en todas las revis-
gráficas, con su barba blanca de aire
triarcal.
Hay evocaciones y cuentos. Una inquie-
nte pregunta por el olvido y el fracaso
escritores que se inician y que la psico-
gía actual estudia hoy en las curvas de
vida.
¡Con qué fina gradación, con qué deli-
dos matices se cuenta el encuentro, en
eza, del poeta extremeño Monterrey con
gran poeta Antonio Machado: Monterrey
se atreve a confesar a don Antonio que
ce versos; a aquel hombre tan compren-
o y tan sencillo, tan amigo de los hu-
ldes y de tan limpio corazón.
Cuando se ve cómo vivía, en la provin-
, aquella juventud; cómo se creen que
lle una vida fuerte y literaria, se ob-
rva la timidez, la limitación que convier-
la vida humana, la vida histórica, en
da vegetativa. Había, sin duda, sangre
juventud, pero la juventud la tiene todo
r vivo; no basta para saltar de la biolo-
a la historia.
Este libro no es sólo una compilación
eraria: es un documental y una ense-
nza de un momento de la vida españo-
Aunque sea, sobre todo, un libro de re-
erdos, el escritor llega hasta el presente,
noce lo actual, no se ha cerrado; pero se
mora en una tranquilidad que contrasta
n la dureza presente. Pero de aquella
andura surgió esta dureza. Ciertamente la
da es más difícil, pero también más in-
nsa. Se han perdido, a un tiempo, ciertas
rtudes y ciertos vicios. Se han conquista-
otras formas. La meditación de estas
ónicas, detenidas en su fuga, lo hará ver,
ntrastar. Se puede gozar de su ritmo y
render, meditando sobre ellas, una lec-
ón interesante.

JOAN PERUCHO

l país de les meravelles
Colección «Signe», núm. 2
arcelona, 1956

*El cuarto libro de poemas de Joan
erucho nos llega bajo un título sig-
ificativo:* El país de les meravelles.
*l libro, editado por Joaquín Horta
entro de su colección de poesía y
nsayo «Signe», está formado por 27
oemas, algunos de los cuales están
scritos en prosa, e ilustrado con una
agnífica maculatura de J. J. Tha-
ats.*

*Perucho no plantea el poema sobre
n esquema de valores específicamen-
líricos, sino que lo plantea sobre
n esquema de valores narrativos. Su
oesía, hecha por acumulación y no
or eliminación, es de carácter discur-
ivo. De ahí que entre el poema resuel-
en versículos libres y el puro poema
n prosa no exista una verdadera di-
erenciación. El material poético de
erucho, tensado por una profunda
xperiencia —literaria— de angustia,
s extraído, más que de una contem-
lación resignada, de una voluntad de
eseña, iba a decir de «espejo», de la
ida:*

o hi ha escola com la de la vida.

*En este sentido, vale la pena desta-
ar «Ready-Made», que contiene pa-
ajes tan directamente «reales» (in-
luso tan directamente «naturalistas»,
n lo que entraña de más escolástico
l término) como el siguiente:*

Les parelles es lleven amb un des-
[agradable
ust a la boca. «Robert va dir-me el
[seu amor»,
a un deliciós morret amb els llavis.

*Ahora bien, el poeta no recoge, pre-
ipitado en vertical, argumentos, per-
iles, etc., sino que aprisiona en las
allas de sus versos (que abundan en
érminos como «bleixar» = «jadear»,
panteixar» = «resollar», «crit», «sang»,
ombres», «mort», «podridura», «ago-
ia», etc.) toda la angustia que él
iente en su contacto con las cuatro
squinas de la existencia humana,
desesperadas y crueles, sin capacidad
para ser idealizadas.*

*El cementerio, que se ha convertido
en uno de los grandes temas de la
lírica contemporánea —Unamuno, Va-
léry, Espriu—, no es para el poeta
motivo de consideraciones metafísicas,
sino motivo de contemplación, iba a
decir «social», de una humanidad bru-
tal y olvidadiza: «Hi ha... la llàntia
apagada que unes mans amoroses
escolliren abans de la primera forni-
cació de viduesa». En otro poema, Pe-
rucho escribe:*

No hi haurà somni ni aurora
en aquest món de closos terrors,
llaunes, papers, tendresa
humida, infecció i vidres
a l'espera del llot,
de la gota que cau a les golfes,
de la pols que irremeiablement es
[filtra
a través dels anys i les finestres,
a través de la gola afectada
de càncer, del cavaller
que assegut al sofà esperava
una simple veu familiar,
una veu filial i emocionada.

*Incluso cuando evoca un paisaje, lo
hace estrechamente ligado a la muer-
te, en la «Elegia a la terra i als morts
de Gandesa»:*

Dura terra que estimo
en la seva agonia,
dura agonia meva
en el pit aturada.

*El recuerdo de la infancia, en un
vaivén de motivos con la angustia
desesperada de la vida, está en la mis-
ma entraña del libro. El título, que
inicialmente expresa la ironía de lla-
mar «país de las maravillas» al mun-
do angustiado que contiene, adquiere
una nueva significación al ser pro-
yectado sobre el recuerdo de la infan-
cia. Por ello, se cierra cada una de las
partes más substanciales del libro
—«La marea» y «Com una música o
un plor»— con una carta escrita en el
crepúsculo, en las que el poeta re-
cuerda, desde su crepuscular y des-
garrado «país de las maravillas», el
otro, el infantil:*

Però recordo el passeig que anava al
[misteriós país,
les malalties, la joia, el tresor amagat,
[la ploma groga,
els plors, l'aire innocent del meu fa-
[bulós, ignot,
remot, i per sempre perdut, país de les
[meravelles.

*Acaban de dar la dimensión total
de la obra que comentamos las evo-
caciones, y alusiones, literarias y plás-
ticas. De las primeras, vale la pena
destacar la «Versió apòcrifa d'un text
de Ramon Muntaner», uno de los me-
jores poemas del libro, en el que el
poeta intenta evocar la figura del
gran cronista catalán. El recuerdo de
Azorín (en especial del Azorín de las
primeras páginas de* Al margen de los
clásicos) *se nos hace vivo a lo largo
del poema. Las segundas se concretan
en tres breves poemas dedicados a
Piet Mondrian, Max Ernst y Paul Klée,
que, junto con otro dedicado a Bela
Bartók, integran «La clau del somni»,
la parte menos conseguida del libro.*

*Perucho resuelve literariamente este
mundo, tan complejo como sencillo y
lineal, sirviéndose de la técnica su-
rrealista, por la que va yuxtaponien-
do, a través de un proceso inconscien-
te, imágenes, conceptos, etc., sobre el
esquema inicial del poema.*

Joaquín MOLAS

EL SINO

por MANUEL CARRASCO
Editorial Tartessos - Buenos Aires

*Esta breve novela de Manuel Ca-
rrasco está escrita con ritmo de cuen-
to, un ritmo vivo y un interés fuerte
y sostenido, hasta llegar al final trá-
gico.*

*El ambiente es una zona rural del
Sur de España. El argumento tiene
intención social, pero esto no afecta
a la calidad literaria, que es muy esti-
mable por sí misma. Los personajes,
aunque trazados esquemáticamente,
entre otras causas por efecto del rit-
mo veloz de la narración, tienen vida
y autenticidad. En cuanto al estilo, es
sobrio y eficaz.*

*El autor ha querido hacer una na-
rración sencilla, sin pretensiones de
técnica original, y sin apenas rastros
de la influencia de escuelas actuales.
Simplemente, se propuso narrar una
fábula y lo logró satisfactoriamente,
lo que es ya mucho decir.*

F. S.

TREINTA AÑOS DE APRISMO

VICTOR RAUL
HAYA DE LA TORRE
México, 1956
FONDO DE CULTURA ECONOMICA

El aprismo ha sido, en estos últimos años, uno de los movimientos sociales y políticos más discutidos en Hispanoamérica. Ahora, su fundador Víctor Raúl Haya de la Torre, ha escrito un libro, en el que expone los fundamentos y antecedentes del APRA, y en torno a sus circunstancias históricas traza un perfil de su filosofía política, fundamentalmente económica, y una reafirmación de las posibilidades de su movimiento tanto en Perú como en Hispanoamérica.

Son características del aprismo, en primer lugar, su lucha por la unión política y económica de toda Hispanoamérica, siguiendo, según confesión propia, al ideal bolivariano, conforme al cual sólo la unidad de los pueblos de habla hispánica de América les permitirá cobrar independencia integral de Europa.

Para el APRA se trata, pues, de obtener independencia no sólo política y económica, sino también mental, puesto que Hispanoamérica ha sido, desde su fundación, un reflejo intelectual de Europa. Y en este sentido, esta independencia, para ser eficaz, debe partir de una orientación propia de los problemas nacionales que confrontan en común los pueblos hispanoamericanos.

La posición filosófica del aprismo es relativista. Parte del principio espacio-tiempo, según el cual los problemas de Hispanoamérica son peculiares a su experiencia doble, y, por lo tanto, diferentes de los que confrontan los europeos. La problemática histórica de Hispanoamérica debe ser considerada en términos de América, no de Europa. Por consiguiente, Haya de la Torre rechaza cualquier ismo procedente de Europa y señala que sólo las soluciones vistas desde la propia experiencia hispanoamericana serán capaces de dar validez estable a la política social de sus pueblos.

El aprismo reivindica para sí el ser el primer movimiento de afirmación de lo indoamericano; se considera heredero de la reforma universitaria y de la revolución mejicana, considerando que las soluciones que Hispanoamérica debe darse son: la desfeudalización económica, la nacionalización de la tierra y la industria en forma tal que asigna al Estado el papel de un patrono altruista, que, en lugar de buscar ganancias, las reparta.

El APRA se impone representar a las clases medias y campesinas, precisamente, del Perú, y, por extensión, de esta Hispanoamérica a la que examina con instrumentos discursivos europeos, precisamente aquellos que rechaza.

Lo único que no entendemos muy bien es la posibilidad señalada por el APRA de integrar en una sola experiencia histórica pueblos que, de acuerdo con la filosofía espacio-tiempo-relativismo que se intenta, se encuentran en circunstancias entre sí distintas, como son, por ejemplo, Argentina y Perú, especialmente cuando se estudian en términos de sus composiciones étnicas y desarrollos histórico-sociales diferentes, condiciones básicas que, por lo demás, han producido un tipo de personalidad nacional que, en el caso de Argentina, no acuerdan con el indoamericanismo que propugna el APRA.

Desde luego, se trata de un libro destinado a levantar polémica, que irritará a muchos y que satisfará a otros más, porque el aprismo, hasta hace muy poco tiempo, tuvo expresión continental a través de movimientos de gran resonancia, que produjeron profundas convulsiones en esta siempre agitada tierra americana.

Como obra, es un instrumento indispensable para historiadores y para americanistas, y lo es, incluso, para aquellos que tengan interés en estudiar uno de los fenómenos históricos más interesantes de nuestro tiempo.

Octubre de 1956.

C. E. F.



ROMAIN GARY

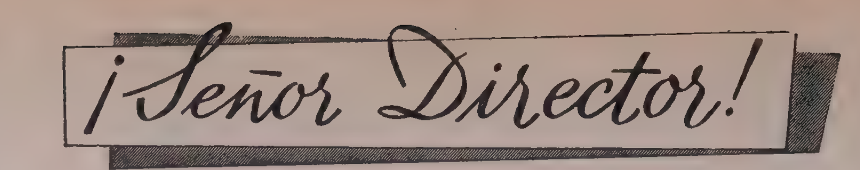
PREMIO GONCOURT

Por ocho votos sobre diez, los miembros de la Academia Goncourt han concedido su premio a Romain Gary (nació en 1914) por su novela *Las raíces del Cielo*. Al recompensar así a este escritor, diplomático de carrera, han deseado, en realidad, manifestar su adhesión a esa tendencia de la literatura francesa en que se encuentran exaltadas las virtudes de la acción al servicio de un humanismo generoso, tal como las han definido un André Malraux o un Antoine de Saint-Exupéry.

Romain Gary, cuyo verdadero nombre es Romain Kacew, tiene más de un rasgo común con estos dos grandes autores. Aviador durante la última guerra, perteneció al famoso grupo Lorena de la Francia libre, que hizo su campaña en Africa, en Palestina y sobre el frente del Oeste. Héroe auténtico, tiene respeto por los valores humanos, sentido de la verdad, gusto universal, y, sin duda, ha seguido fielmente el consejo de uno de los personajes de Malraux: «transformar en conciencia una experiencia tan larga como sea posible». Ya en la *Educación europea*, su primera novela, publicada hace diez años, y que le valió el Premio de los Críticos, Romain Gary daba fe de una imperiosa necesidad de descubrir en el hombre su razón de ser. A lo absurdo de nuestra condición, al sentimiento trágico de la vida, deseaba contestar con actos capaces de situar al hombre en su grandeza y en su dignidad.

Con *Las raíces del Cielo*, Romain Gary ha querido aportar algo a la patética cuestión, llena de angustia, que Malraux lanzaba hace algunos años: ¿el hombre está muerto, el hombre va a morir? Y escogiendo un tema bastante inesperado, consigue precisarnos los elementos del problema que ha intentado abordar. Nos proporciona como ejemplo a un aventurero que emprende en Africa una campaña para defender a los elefantes, amenazados por todos los lados, tanto por los cazadores como por las leyes, llamadas «inexorables», del progreso. Para salvaguardar la libertad de los elefantes, por respeto de lo que él llama el *margen humano*, «cualesquiera que sean los sistemas, las doctrinas y las ideologías de ocasión», este personaje singular no dudará en arriesgar su vida, en enfrentarse con los partidarios de una ética en la que sólo prevalece el interés individual, el placer y la ley del más fuerte. Y Romain Gary, que afirma estar solidarizado con su héroe, lleva a su lector, durante más de cuatrocientas densas páginas, a través de una historia a veces difícil de seguir, pero apasionadamente trastornadora, en la que no puede uno dejar de participar. Ciertamente, se trata de una novela ambiciosa, pero su autor permanece en ella fiel a sus exigencias: a pesar de la amplitud de los temas que evoca, sin preocupación aparente de construcción, no deja nunca de dominar su tema. He aquí un libro valeroso, lleno de preocupaciones morales, de una actualidad manifiesta, que se colocará entre las obras más cautivadoras con que cuenta la literatura llamada encuadrada.

Jean-Claude IBERT



CORDOBA

Mi querido amigo:

Perdone, en primer lugar, el hecho mismo de dirigirle esta carta, pero no quiero perder la oportunidad de hacerle algunos comentarios en relación con la polémica suscitada por usted en INDICE.

En varias ocasiones me he preguntado: ¿Se puede hablar de una *actitud Aranguren-Laín*? Dice usted: «Para este tiempo «político», que viene, incierto, pero no enigmático, vosotros no tenéis ningún pertrecho, ninguna novedad, nada nuevo que decir.» Es verdad. Nosotros, los jóvenes, estamos necesitados, hoy más que nunca, de actitudes nuevas. Nos urge, muy en primer plano, creer en «algo» y en «alguien». También es verdad que Aranguren y Laín, en cierta manera, han defraudado, y quizá perdido, la ocasión propicia para convertirse en «guías» de la juventud española. Pero, ¿es que ellos así se lo proponían? ¿No habremos sólo reflejado en ellos una necesidad vitalmente sentida? ¿No les habremos impregnado, falsamente, de motivos políticos? Además, aunque así lo desearan, no creo que a ninguno de ellos le cuaje temporalmente esa actitud viva, arriesgada y peligrosa, ni que nunca hayan pensado en la posibilidad de ser conductores, lo que se llama *conductores*, y, por tanto, con capacidad para enardecer y comprometer a la juventud en una aventura con riesgo. Ambos son tibios, blandos, sin nervio; hombres de meditación, estudio, y no acción. Pero es que, por otra parte, no creo que sea ni deba ser esa su misión en la hora presente. A mi modo de ver, y por lo que se refiere, sobre todo, a Aranguren, creo que está cumpliendo perfectamente su papel, al señalar hechos y fijar posiciones, cuando nuestro catolicismo español estaba tan necesitado de ello. Su actitud es digna, serena, en su punto, y lo importante es que no se deje impresionar por los libelos tipo P. Ricart.

Yo veo, por el contrario, en su crítica de la *actitud Aranguren*, una proyección de lo que debiera ser *mea culpa* y recriminación personal. Me lo figuro a usted, amigo Fernández Figueroa, como un hombre lleno de vitalidad, activo, decidido, con vocación definida de intelectual político. Lo que no podrá ser nunca, ni por eso lo desea, es intelectual puro, volcado a la labor solitaria de meditación y estudio, como son Aranguren y Laín. Usted es un hombre de acción. Nos dice que «un intelectual verdadero, con moral inteligente, se debe empeñar en nuevos caminos políticos». Y yo me pregunto: ¿Qué hace usted en este sentido? ¿Qué se propone? ¿O es que no puede o tiene miedo? ¿A qué pedírselo a los demás, que no están en condiciones de darlo, y que ni siquiera así lo desean? No proyectemos en los demás nuestros imperativos más íntimos y, por eso, más entrañablemente ocultos. Cuando nos desviamos de ellos, solemos equivocarnos, como a usted le ha ocurrido, y le ocurre, al juzgar, por ejemplo, desde un punto de vista teórico, de intelectual puro, los trabajos de Nieto Funcia.

No quiero entretenerle más, y termino. Vayan estas líneas como una expresión de mi mucha admiración por usted y su Revista.

José AUMENTE BAENA

Nota.—Agradezco al señor Aumente Baena el tono de su carta. Es ponderada y refleja un espíritu afín con el nuestro, no obstante su disentimiento. Lo que nos proponemos en INDICE precisamente es que se pueda discutir *en* la amistad. Hay que conservar la paz siendo disconformes unos de otros, y éste es el problema. Publicamos su carta para que ello quede patente.

Luego viene nuestra propia opinión. Se equivoca el amigo de Córdoba si cree que tenemos «miedo» en la acción o miedo «político». No es eso. Es que no podemos o no sabemos más. Sin embargo, me atrevo a afirmar que sabemos algo más que podemos. Y en este «saber» político se centra la cuestión. Hay un saber científico de la política, *posible*. A este saber científico tiende la acción intelectual, teórica de Nieto Funcia, el cual ha rebasado, después de conocerlos, claro, a Dilthey, Rickert, Comte y... a Marx. No es el papel de esta Revista dar cuenta de estos hallazgos, algunos de los cuales están despertando en el extranjero la más viva atención. Si el señor Aumente Baena quiere conocer algo, con verdad, en serio, del apasionante tema, diríjase a Nieto Funcia en persona, por intermedio de INDICE. Le pasaremos la comunicación.

Y en cuanto a mi vocación de «intelectual-político», agradezco, por lo pronto, al amable comunicante que me advierta con honradez de lo que él supone mis errores. En cuanto a mi juicio sobre los trabajos de Nieto Funcia, en ello me afirmo; trabajos que por otra parte, el señor A. Baena *prácticamente* desconoce.

F. F.

BARCELONA

Muy señor mío:

Le escribo esta carta, porque NECESITO, verdaderamente, escribírsela.

Desde hacía tiempo buscaba yo una publicación española cuyos autores fuesen, a la vez, inteligentes, «cultos» y totalmente imparciales. Y ya me había confesado vencido. Un momento creí que revistas francesas, «La Revue des Deux Mondes» o «L'Illustration», suplirían esta deficiencia. ¡Qué ingenuidad la mía! Pronto el ambiente demagógico, parcial, anticristiano y antiespañol (1) en que se mueven estas revistas ultrapirenaicas me las hizo detestar, y llegó un día en que, después de la lectura de cada una de ellas, me daban ganas de echarla al fuego, y seguramente lo habría hecho si las revistas hubiesen sido mías (pero ¿cómo lo van a ser revistas tan caras?). Había renunciado a encontrar revista o publicación alguna que me satisficiese, cuando, por fin, ayer, mis ojos cayeron en el número de INDICE que tengo ahora en mis manos.

Jamás había visto INDICE en ningún quiosco ni librería, o, por lo menos, si lo había visto, nunca me había fijado en él. Y, aun ayer, el haberlo comprado lo debo en parte a Marañón y en parte al tema de primera plana sobre «Los Extraños». En efecto, admiro a Marañón desde que he leído «El Conde-Duque de Olivares» y «Españoles fuera de España», y el existencialismo me parece, frente a la mala fe e hipocresía del capitalismo y comunismo (y los «compañeros de viaje» de ambos), que, en definitivas cuentas, rigen, solos, el mundo —no hablo en el terreno político—, me parece, pues, una salida, «une issue», imperfecta, sí, pero «issue», sin embargo, para los hombres leales consigo mismos y que no rehuyen los problemas intelectuales que se les presentan, por parecerles difíciles o carecer de «interés práctico». ¡Qué sinceridad, qué profundidad de pensamiento, qué misticismo, incluso, se desprenden de Pascal, Kirkegaard, Unamuno, Gabriel Marcel, y hasta de Sartre o Camus!...

Pues bien, pese al precio —15 pesetas es caro para una revista desconocida—, la compré. Y, en seguida, la lectura de «Los Extraños» me agarró irresistiblemente; jamás había leído en español, ni tampoco en francés, una disquisición tan bien enfocada, tan conocedora del tema, tan saturada de inteligencia y comprensión, tan imparcial... Nunca.

El ver luego los títulos de los artículos siguientes, dedicados a Menéndez Pelayo, me defraudó ligeramente. Nos hacen tanta insulsa y estúpida coba de él, que no creo que a ningún joven digno de este nombre le queden actualmente ganas de leer cosa alguna de él. Pero al segundo párrafo de su primer artículo sobre dicho escritor, mi opinión respecto a él había ya radicalmente cambiado. Desde hoy estoy impacientísimo de leer, comprender y discutir a Menéndez Pelayo. «Discutir», claro, en el buen sentido de la palabra. Y todo, gracias a INDICE. No podría, desde luego, decir con precisión qué me ha gustado de INDICE, pues no es tal o cual frase determinada, sino todo él, el espíritu con que está escrito, el porqué de su existencia, la manera de plantear los problemas y las discusiones..., todo.

Aunque personalmente sea seguramente demasiado joven para ser tolerante y no reaccionar violentamente ante cualquier injusticia que vea de que es víctima España (2), admiro casi incondicionalmente la tolerancia, el «liberalismo en su sentido humano y misericordioso, ajeno a toda filiación o partidismo político», en los demás; por ello, también me gusta INDICE. Seguramente, a los veinticinco o treinta años, mi espíritu se habrá templado más. Pero, por ahora, no. Y sí, como Unamuno, no digo que el ideal del hombre sea la lucha, sí me parece ser ésta el único medio posible actualmente para alcanzar la paz. Y, por ello, admiro a todos aquéllos que en pro de sus ideales y de su fe colaboran, escriben, luchan, en INDICE. No; INDICE no es, desde luego, una revista como las otras: tiene un Ideal, una tarea que cumplir. En toda ella se siente arder el fuego de la juventud, del amor a España, de la inteligencia...

En fin, sí, su revista, porque, según se desprende de «Apuntes para la pequeña historia de Indice», es, verdaderamente, su revista, me ha gustado, me ha ENTUSIASMADO; y todo, ¿para qué? Para leer en la antepenúltima página que se habla ya de suprimirla. He tenido, al leer esto, el mayor susto de mi vida. ¡Pensar que este número de INDICE que tengo ahora en las manos pudiera ser el primero y el último que me tocara leer! Y por esto, más que nada, le he escrito: para pedirle que esto no ocurra; que, contra viento y marea, siga publicándose INDICE; que no ahorre ningún esfuerzo para conservar una revista que es un verdadero resurgir de España, y que tanto ayudará a estrechar los lazos entre España e Hispanoamérica, una revista que en este mundo y mundillo de publicaciones tontas, parciales y sin ninguna trascendencia intelectual ni literaria, es como una luz en las tinieblas. No soy nadie, ya lo sé, para rogarle tal cosa; pero, por lo menos, sabrá así usted, y quizá el saber esto le reconfortará un poquito, «dans vos jours noirs», que hay en España un joven, un adolescente, un muchacho (casi un crío, ya lo sé, no hace falta que me lo diga) de dieciséis años, para quien INDICE es, por lo menos por ahora, todo, y para quien sería un golpe, y una gran decepción, el que INDICE desapareciese o degenerase.

Y así termino. Y se despide atenta y muy cordialmente de usted, sin demás frases protocolarias,

Juan Carlos **SOLÉ**

(1) ¿No es para asquear a cualquiera que en un número de «Illustration» se lea, más o menos literalmente (no tengo aquí el texto exacto): «Les Aztèques et les Espagnols, peuples tous deux violents et sanguinaires, n'étaient pas faits pour s'entendre. Il n'est dès lors pas difficile de comprendre pourquoi ils s'entretuèrent?»

(2) ¡Cuántas veces, en los diez años que hace que vivo en ambiente francés, me he indignado del falso concepto (concepto mantenido por mala fe o «parti-pris») que tienen de nosotros los franceses!

IGUALADA

Distinguido señor:

Le ruego me considere y tenga como suscriptor de INDICE a partir de este año, es decir, del núm. 97, inclusive, en adelante. Como se deduce, soy lector de INDICE hace ya tiempo, pero quiero tener la seguridad de recibirlo siempre, y mayor comodidad.

Por otra parte, quiero felicitarle. INDICE es un oasis en el desierto ambiente. Estemos o no (eso es lo bueno) conformes con todo lo que en ella se escriba, supone una corriente de aire y agua fresca que nos reconcilia, al menos mientras se lee, con esta chata y estúpida existencia que todos nos hemos fabricado.

Siga, pues, con su Revista y... con sus cartas. No desmaye, por favor.

Suyo y amigo, si por tal quiere tenerme,

Carlos de la **VEGA BENAYAS**

Las Revistas

ESPAÑOLAS

¿POR QUE NO USARON LOS ANTIGUOS CIRUJANOS LA ANESTESIA?

«A pesar de conocerse las propiedades analgésicas y narcóticas de ciertas plantas hace más de dos mil años, y de haberse descrito y recomendado su uso en diversas publicaciones médicas, durante el período medieval y del Renacimiento su empleo en cirugía parece ser que era bastante excepcional. Así lo indican tanto las pinturas antiquísimas que representan operaciones quirúrgicas (2.500 años a. de J. C.), descubiertas por Max Müller en un cementerio egipcio cercano a Memphis, en las que se observan actitudes que reflejan los tremendos dolores que sufrían los enfermos durante dichas intervenciones, como también los grabados y dibujos representando a Ambrosio Paré (1510-1590), cirujano militar, que utilizaba la ayuda de hombres fuertes para sujetar a los infortunados heridos que aguantaban horrorizados el dolor o desfallecían y sucumbían bajo la acción de sus efectos, mientras realizaba las intervenciones quirúrgicas sin anestesia. También en la India, en donde la cirugía alcanzó el nivel más elevado que pudo lograrse en la antigüedad, habiendo quedado descrito en el *Suszuta* (texto de la quinta centuria después de J. C.) el gran desarrollo de la cirugía aria consideraba de suma importancia la rapidez y destreza en la realización de las operaciones quirúrgicas sin anestesia. Todo ello parece indicar que, aunque los cirujanos conocían las propiedades narcóticas que poseían determinadas hojas, frutos y raíces, no eran capaces de controlar la actividad de los extractos preparados para tales fines... Debido a los fracasos y desastres originados por el uso de estas drogas, los cirujanos se vieron obligados a prescindir de sus propiedades analgésicas, continuando así unido el dolor al acto quirúrgico.»

Estos párrafos pertenecen a un artículo de F. J. de Elío, «Historia y Estado Actual de la Anestesiología» («Arbor», septiembre-octubre MCMLVI).

El autor estudia también la trayectoria de la anestesiología, deteniéndose en los actuales métodos de la *hibernoterapia*.

LA RELIGION Y LOS HOMBRES

El Padre Miguel Llombet, S. J., en la revista "Proyección", órgano de la Facultad de Teología S. J. de la Cartuja de Granada (octubre 1956, número 10), se pregunta: "¿Por qué están ausentes los hombres" (de las iglesias)? "Lancemos una mirada —dice— al mundo 1956, a su vida científica, económica, política, privada. En todas estas actividades, es ya un tópico, se vive en un olvido de Dios". ¿Y en España? "Vivimos dentro de un orden universal, y no seamos tan insinceros que nos creamos los españoles inmunizados de lo exterior".

El autor trata de explicarse el hecho (la escasez de varones en el culto), por diversas causas, desde la preponderancia de ciertas corrientes filosóficas hasta la falta de vida y de virilidad en ciertos ambientes de la práctica católica: "Hay quienes —escribe— se dicen poseer elevadas realidades espirituales y se alejan del catolicismo. Dicen que decepcionan sus exigencias. Es natural. Esos ven un catolicismo muerto, apagado, un catolicismo que ha desaparecido."

MUNDO HISPANICO

Esta revista, que recientemente alcanzó su número 100, está principalmente dedicada a la presentación gráfica y literaria de algunos aspectos de la vida y la actividad españolas, en particular orientada hacia los países de Hispanoamérica.

Dentro de los esquemas y presupuestos que supone una publicación de esta clase, Mundo Hispánico *ha logrado sus objetivos. Es una revista, ante todo, seductora, atrayente, con riqueza gráfica, sobre buen papel. En este sentido hace honor a España, en cuanto constituye un testimonio de la calidad que pueden alcanzar las prensas españolas.*

En el número 102, que tenemos a la vista, destaca, sobre todo, siempre en relación con los objetivos de la revista, el artículo titulado «España sin Plan Marshall», que firma José Molina Plata, acerca de las brillantes realizaciones industriales españolas, a pesar de la ausencia de una ayuda exterior comparable a la realizada por los Estados Unidos a favor de otras naciones europeas. Si España hubiera recibido sumas de la magnitud de las obtenidas por Inglaterra (6.400 millones de dólares), Francia (4.500 millones) o Italia (2.400 millones), este fuerte estímulo se traduciría en 6.000 ó 7.000 pesetas por habitante. Habría recursos suficientes para una transformación del país de arriba abajo.

Un interesante trabajo de Joaquín Ruiz Jiménez, acerca de la asimilación de la técnica puesta al servicio de los valores espirituales de la nación española.

EXTRANJERAS

"LA PRENSA", DE MANAGUA, Y LA CULTURA

"La Prensa", de Managua, es el principal diario de Nicaragua y una publicación excelente en cualquier parte.

Dedica "La Prensa" a la actividad cultural una "2.ª Sección", que dirige el escritor Pablo Antonio Cuadra, conocido en España.

Estas páginas de "La Prensa" están redactadas y confeccionadas con admirable dignidad dentro de las exigencias de un gran diario, destinado a un público muy amplio. Esto significa que los temas tratados han de tener, como tienen en este caso, un interés general, sin contraerse, pongamos, a la literatura y al arte y en ninguna manera con carácter minoritario. Al lector de un gran diario es necesario prenderlo, inducirle a degustar progresivamente los valores de la cultura. Un criterio demasiado estricto, en estas secciones de los diarios, tendría como efecto, en muchos casos, provocar el rechazo del público común.

Pablo Antonio Cuadra ha tenido el acierto de salvar la calidad de los textos e imprimirles un atractivo capaz de seducir a cualquier público. Nos complace reconocerlo así.

También es muy satisfactorio para nosotros registrar la presencia de este órgano de expresión cultural en un país del mundo hispánico no ciertamente de los más grandes, y, sin embargo, con títulos literarios de primer orden. En Nicaragua nació y murió Rubén Darío —estuvimos a punto de escribir "nuestro" Rubén Darío, y pudiéramos hacerlo, por lo mucho que influyó en la poesía española y por el entrañable culto que hacia su figura y su arte se mantiene en España—. Hoy mismo, Nicaragua tiene poetas y escritores de proyección americana. En fin: Nicaragua tiene buenas tradiciones culturales. Pero no es lo más importante tener buenas tradiciones, sino saber conservarlas vivas y sanas.

JUAN RAMON JIMENEZ Y LA POESIA ESPAÑOLA

Il Giornale del Poeti, *de Roma, en su número del 15 de diciembre de 1956, publica en primera página un artículo dedicado a Juan Ramón Jiménez. Dice, entre otras cosas:*

«La concesión del «Premio Nóbel 1956 de Literatura» a Juan Ramón Jiménez representa (si algún significado puede atribuirse hoy a un premio literario, aun de la importancia del Nóbel) el reconocimiento definitivo y oficial, por así decirlo, del altísimo puesto que entre los valores de la cultura mundial contemporánea ocupa la poesía española de esta primera mitad del siglo XX.»

Es interesante esta afirmación clara y categórica, pues contra lo que pudiera creerse, la poesía española del siglo XX no ha sido aún correctamente valorada, al menos por lo que respecta al público, a pesar de la fama internacional de García Lorca. Il Giornale del Poeti *hace observar que, como Manuel y Antonio Machado, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez es andaluz.*

En el mismo número de Il Giornali, *un artículo sobre la concesión del «Gran Premio Internacional de Poesía de Knokke» a Giuseppe Ungaretti y un interesante estudio sobre el «Panorama de la Poesía Albanesa».*

JOHN DOS PASOS

En *La revue des lettres modernes* (diciembre 1956), un amplio estudio sobre John dos Passos, que se inicia con un ensayo de Georges-Albert Astre, titulado «Meditations Ibériques»:

«La Península Ibérica es, para Dos Passos, el lugar de una estable referencia a este hombre auténtico, que se empecina en encontrar el antídoto por excelencia del frenesí neoyorquino de la «Jazz Age».

El mismo Astre reune en este número otros estudios sobre John dos Passos (número 13, febrero 1955; número 15, abril 1955; número 16, mayo 1955; número 17, noviembre 1955; número 18, diciembre 1955). Trata acerca de «Las calles de la noche», «Manhattan Transfer o la aventura de Babel» y otros aspectos de la personalidad y la obra del gran novelista norteamericano.

"JUVENTUD"

En diciembre pasado se falló este premio, dotado con quince mil pesetas, quizá el más pingüe de cuantos existen, proporcionalmente a la brevedad del original: cinco o seis folios. Voy a referirme de pasada a los cargos de conciencia y a los quebraderos de cabeza que supone ser jurado de un concurso literario. Si acepté, pese a todo ello, fué por una razón fundamental: la afición, la pasión o la vocación literarias, como ustedes quieran, que lleva a algunos a estar siempre debatiendo el problema de los valores y también porque discernir éstos es un trabajo tan atractivo como agobiante, como todo a lo que nos entregamos de verdad. Así como a otros les gusta mandar o desarrollar cualquier actividad en orden a la perfección espiritual, al amor, a los negocios, a la filosofía, a la compraventa, a cuanto es posible hacer al hombre, yo creo tener inclinación al juicio literario, a decir "esto me interesa; esto, no; esto me parece bueno; esto, malo". Y si me invitan a manifestar este juicio tan buenos amigos como el director de "Juventud", Jesús Fragoso del Toro, y su crítico teatral y literario, Jaime Campmany, miel sobre hojuelas.

LA CIRCUNSTANCIA DE HABER SIDO ACCESIT del Premio "Juventud" el año pasado, justificaba de alguna manera que formase parte del jurado, junto al premiado Carlos Clarimón, Tomás Borrás, Rafael García Serrano, Gaspar Gómez de la Serna y los mentados Fragoso y Campmany. Fuimos presididos por el Delegado Nacional del Frente de Juventudes, y la grata reunión se celebró en el Colegio Mayor Santa María. El jurado de poesía se reunió antes, y pude enterarme de que mi admirado amigo José Luis Prado Nogueira, autor de "Testigo de excepción", había obtenido el Premio "Antonio Machado", así como que el puesto bajo el recuerdo del inolvidable autor de "Los muertos" recayó en Carlos Sahagún. Los nombres bajo los que se amparaba la convocatoria de cuentos son también harto merecedores de esta memoria: Samuel Ros y Angel María Pascual.

Confesaré que me habían aburrido la mayoría de los cuentos presentados y publicados, lo cual me ocurre, por otra parte, con otros muchos textos literarios, y, desde hace algún tiempo, con triste frecuencia; triste para mí, porque es indicio de nociva saturación, de viciosa exigencia, de achicamiento de la esfera del interés, en suma, de vejez. Cuando uno comienza a ver en casi toda la literatura remedos y contrahechuras de la realidad, visiones amaneradas o deformadas, puede ser achacado con más seguridad a la angosta apreciación propia que a la mediocridad de los demás, los cuales, no tienen obligación de ser genios ni de satisfacer profundas apetencias del alma. Y ésta es precisamente la cuestión: que llega un momento en que la literatura cansa, si no viene a calmar nuestra sed de verdades más o menos decisivas o infinitas. No se crea por ello que esta postura tiene que ver con el estúpido escepticismo acerca del valor del presente. Nada más cargante que esa sempiterna añoranza de lo que pasó y ese echar de menos grandes escritores que no existen nunca hasta que se mueren, profunda ley psicológica e histórica. No, no soy de los añorantes. Estoy convencido de que nuestro presente literario es óptimo y que, en circunstancias semejantes, cuarenta y cinco cuentos del siglo pasado o de cualquier otra época, me hubieran aburrido tanto o más, incluso admitiendo la hipótesis de mi estricta contemporaneidad con ellos. Y éste es precisamente otro problema; que aquello que nos es contemporáneo nos atrae por un lado, mientras que por el otro nos deja insatisfechos. Quiere decir que estas apetencias del alma no tienen que ver con la época, sino con la edad personal, con la biografía.

HE PODIDO COMPROBAR QUE EL CUENTO ES UN GENERO engañoso o inseguro —sobre todo siendo tan breve—, y si, naturalmente, la personalidad siempre se muestra, en ocasiones también se ve coartada, rebajada, como si la misma exigua dimensión fuese obstáculo para exponer una experiencia interesante o como si alicortase el vuelo de la fantasía, según frase de aire decimonónico. Se convierte así el cuento casi en un acertijo, en una anécdota afortunada; no pasa de un destello en el que caben ciertas trampas y simulaciones, ciertos efectismos, como ocurre en el teatro y como suele ocurrir, asimismo, en las formas breves del verso, que se prestan a la retórica aprendida.

Cuando oí a Tomás Borrás, al principio de la reunión, que casi todos los cuentos eran buenos, no me sorprendí. En efecto, con un leve giro en el juicio e incluso en el estado de ánimo, podrían ser buenos aquellos cuentos en que abundaban niños y funcionarios desgraciados y sentimentales. Entre lo bueno y lo malo hay una diferencia que, si puede parecer decisiva, resulta muy sutil, de la misma manera que una mujer puede provocar pasión o indiferencia a dos hombres profundamente afines. Depende. La materia literaria es igual; quebradiza, mudable, expresiva de algo distinto para cada ser. Nada hay más ambiguo e incompleto que la expresión; cada cual la toma a su manera; despierta torrentes de emoción o nos deja fríos. El ejemplo amoroso me parece significativo.

Se me podía preguntar: ¿cómo es que admitiendo que estamos en un magnífico tiempo literario estos cuentos no son exponentes de ello? ¿De modo que afirmas que hoy se escribe muy bien y, sin embargo, reconoces que te aburres?... Son dos fenómenos completamente distintos. Los cuentos, o cualquier otra cosa que se lea, pueden ser óptimos, pero, a veces, un cuento no es lo que buscamos, por excelente que sea. Hay posiciones previas personales que deciden con frecuencia la calidad de una obra. Eso que se llama objetividad resulta también muy quebradizo. Insistiendo en este problema de las posiciones generales, el otro día leí un artículo de un joven, cuya necedad me irritó. Negaba toda la literatura actual, así, en bloque. Luego, claro está, hacía excepciones, como si la literatura no estuviese hecha siempre de excepciones. Postura la de este joven contradictoria e ignorante, insatisfacción gratuita desconocedora del sentido histórico de todo valor.

ME PREGUNTO, PARA TERMINAR DE EXPONER MIS dudas, si, salvo casos excepcionales, un cuento puede satisfacer. Ocurre algo parecido con una composición necesitada de reglas muy rigurosas, por ejemplo, el soneto. Tales manifestaciones se prestan, más que otras, al virtuosismo, al oficio. Parece que un relato de tal brevedad ha de ser muy escueto, y nos encontramos con que los arrastres retóricos son mayores.

Se votó concienzudamente y fueron prevaleciendo los cuentos en los que había naturales coincidencias, con arreglo a ese sistema que se ha generalizado de comenzar cada uno por votar siete cuentos, y que arranca del Goncourt. El resultado fué por este orden: después de Daniel Sueiro, el premiado, Fernando Baeza, F. Guillermo de Castro, Herrero, Fernández Figueroa, Carredano... "Juventud" puede vanagloriarse de un concurso que ha mantenido durante cinco años, y cuando se publiquen, como se proyecta, cinco volúmenes con una amplia selección de todos los cuentos publicados, constituirán un mojón importante en la historia del género en España. Y los jóvenes descontentos de dentro de veinticinco años, dirán: "Entonces sí que se escribían buenos cuentos." Porque, en efecto, la mayoría de estos cuentos, aunque parezca que me contradigo, eran magníficos. En todos los miembros del jurado pude apreciar la misma pasión y honestidad literarias.

G.-L.

Premio de cuentos

DESDE **PARIS** Y DESDE **BONN**

Ya con este número concluyendo de imprimirse recibimos dos cartas del más alto interés polémico y documental. Las incluiremos en el número próximo, y acusamos su recibo.

Una es de Emilio Uranga, el escritor mejicano, de paso en Europa (ahora nos anuncia su visita a España), que F. F. citaba en su respuesta a José Luis L. Aranguren; la otra, de Rafael Gutiérrez Girardot, discutiendo crudamente los textos de Uranga, comentados en INDICE, y los del propio Fernández Figueroa.

Al margen de las posiciones polémicas, estos documentos ofrecen un panorama de Europa en nuestros días, que se presta a reflexión y que es incitante, como todo lo que está haciéndose, sin cuajar, en disolución y en fermentación...

Europa es un mosaico. Y tanto como lo que ocurre en ella, nos importa lo que pensamos de ella «nosotros», los españoles y los hombres de América. Pues Europa, si se salva, se salvará *allí*, por nuestra sangre y con nuestro espíritu nuevo, renovador y vivificante.

Europa, en sí misma, ¿qué es?

A esta pregunta enigmática y llena de sentido FUERA de Europa (fuera, en el tiempo y en el espacio) se refieren las cartas que comentamos, y que nuestros lectores conocerán en el número próximo.

■

Nos alegra que **INDICE** sirva de altavoz a temas tan del día, tratados con pasión, y la Revista seguirá prestando sus páginas a aquellos que deseen, verdaderamente, abrir una brecha de luz en el muro de inquietudes e iniquidades que rodea al hombre...

Ideas raciales en España

«Existe entre los europeos una preocupación general con respecto a sus «orígenes étnicos». Esta preocupación se funda en varias razones, no sólo en la pura curiosidad intelectual, y tiene sus concomitancias y derivaciones de tipo político y científico. Hoy, sin embargo, los investigadores han llegado a la consecuencia de que es casi imposible dar una respuesta adecuada a toda cuestión sobre «orígenes», y esto se debe a que las ciencias reconstructivas, que tanto auge adquirieron en el siglo XIX, han fallado en más de un aspecto.»

Julio Caro Baroja inicia así un artículo que, sobre el tema de las ideas raciales, publica en la revista «Clavileño», año VII, núm. 40.

El autor hace una buena síntesis de las curiosas implicaciones del racismo europeo, que alcanza su primera formulación sistemática en el conde de Boulainvilliers (Histoire de l'ancien gouverment de la France). *El conde divide a los franceses en dos razas: una, los conquistadores germanos, francos, cuyos descendientes serían los aristócratas; otra, la de los galorromanos dominados, que formarían la plebe. Efecto de este arbitrario sistema: la Revolución francesa vendría a ser la subversión de la raza dominada* (los revolucionarios) *contra la raza dominadora* (los reaccionarios y legitimistas). *Este racismo germanizante toma un aire «científico» en Vacher de Lapouge, otro aristócrata francés* (L'aryen y Les selections sociales), *después de pasar por Gobineau. Un inglés, Houston Stewart Chamberlain, lo lleva a Alemania, donde cobra una expresión nacional-popular y un tanto zoológica con Hitler y el nazismo.*

¿Y en España? Suele decirse que no hay verdadera tradición racista en España. La hay igualmente, y de un tipo muy semejante al racismo francés, con la misma base original.

«Es difícil que hoy día pueda existir una conciencia clara de lo que ha significado en España, durante muchos siglos, la llamada «pureza de sangre». Es difícil también el hacer una historia del desenvolvimiento de las ideas en torno a este tópico.

»Un germen, o más que un germen de preocupación racista y concretamente de «antisemitismo», se halla en la noción de «pureza de sangre». Pero dentro de la clase de los «cristianos viejos» los había también separados por una barrera que, en parte, asimismo, se consideraba de origen racial. Se creía que la nobleza más pura era la constituida por los viejos linajes del Norte de España, de las tierras que, según la tradición, no habían sido nunca conquistadas por los musulmanes: Asturias, la Montaña y el país Vasconavarro.

»El godo es, pues, el noble por antonomasia... Para un noble español del siglo XVIII hubiera sido, pues, fácil, tener unas ideas, respecto a su posición, paralelas a las del conde de Boulainvilliers. Y si no hubo quienes hicieran un esfuerzo teórico parecido... si existieron quienes defendieron de un modo doctrinal los puntos que siguen:

1.° La mayor nobleza viene de los solares del Norte de España.

2.° Los solares del Norte de España corresponden a linajes de ascendencia goda.

3.° El oficio o trabajo manual es incompatible con la calidad de noble.»

Este racismo no pudo prosperar porque colocaba en situación inferior, no ya a clases sociales, sino a regiones enteras (las que estuvieron sometidas, o muy pobladas, durante más tiempo, por razas «sucias» o inferiorizantes, moros y judíos).

Otro racismo, también de base regional, pero ya moderno, aparece con los regionalismos, esta vez invocando precedentes más lejanos y no menos oscuros: el iberismo vasco, el celtismo gallego, el helenismo catalán. *En esta corriente surge otro racismo muy curioso:* el arabista-andaluz *que, en vez de avergonzarse de supuestos orígenes árabes, como habría sucedido hasta el siglo XIX, los exhibe «apoyándose en escritos de viajeros e historiadores de fuera, malévolos unos, benévolos otros...» Este racismo, que produce no pocas tonterías populares, pseudo folklóricas, está tan falto de fundamento serio como otros racismos. «Tampoco ha de dedicarse espacio —dice Caro Baroja— al estudio de los lugares comunes que se han dicho en torno a la ecuación andaluz-árabe.»*

La ciencia se ha mezclado en el racismo porque «no queda, no puede quedar libre de pasiones». Hasta en «la obra maestra de Olóriz sobre el índice cefálico de España no deja de haber párrafos de intención patriótica».

PREMIO RENAUDOT

LE PERE

de André Perrin

André Perrin no ha intentado enmascarar en novela una historia vivida, porque «Le Pere» es la narración de los primeros años de su vida, de aquella existencia de niño obsesionada por el odio a su padre, al hombre débil y enfermo que al fin se separó de su madre. Y todo esto sobre el fondo miserable de Belleville, en una época situada en los primeros años del siglo.

Cuando ocurre la separación de los esposos, el niño sigue a su madre y escribe al padre una carta: la declaración de todo su odio contra él. El padre muere pocas horas después y ya el hijo llevará el resto del tiempo la sensación de haber acelerado aquella muerte.

«Yo no he querido que se escriba «novela» bajo el título de mi libro —dijo el autor—. No he inventado nada. Lo he tomado todo de mi memoria.» André Perrin es un hombre discreto, callado, surgido desde la miseria a la fama, pasando por un empleo en el diario de extrema izquierda «Journal du Peuple», diversas ocupaciones en fábricas y comercios, y, al fin, por el oficio de periodista. Puede discutirse (y se hace en la actualidad) el carácter freudiano o de complejos de su obra, pero en lo que todos están de acuerdo es en la limpieza y en la sinceridad honesta de su intención. De todas formas, André Perrin ha conseguido dos cosas con «Le Pere»: liberarse del peso de su culpa y conseguir un premio famoso en el 30 aniversario de su institución.

…irador de América

…ABER MIRAR

(El cuento panameño)

Rodrigo Miró, crítico y ensayista pa-
ameño, es autor de varias obras que
oy constituyen una anticipación in-
ispensable a todo estudio que se haga
e lo panameño. En su libro «El Cuen-
o en Panamá», ha puesto una frase
undamental: «En la América Hispa-
a el tema sobra, limitando, por lo
ismo, las necesidades de invención.
ara el artista americano lo difícil es
aber mirar.»

Efectivamente, saber mirar sobre
te mundo gigantesco y dramático
ue es Hispanoamérica, representa un
roblema esencial para el hombre de
tudio. América sigue siendo una ilu-
ón en movimiento. Pero no es una
mple acumulación de acontecimien-
s extendiéndose sin sentido. Es un
do que tiene unidad vital, que tiene
mas externa e interna y cuyos pla-
os espirituales se encuentran com-
rometidos en una tremenda encru-
jada: están ahora montados sobre
na colisión entre espíritu y natura-
za.

El problema que uno se plantea es
de si, en realidad, el panameño
be mirarse así mismo. Leyendo estos
uentos, no hay duda que sí. El pa-
ameño sabe mirar a lo suyo, ¡y bien
ue sabe retratarlo! ¿Pero sabe real-
ente comprender lo que ha ocurrido
n su vida, lo que significa este ha-
erse lo que es hoy? Este ya es otro
roblema.

En «El Cuento en Panamá», Rodri-
o Miró nos presenta a veintiún cuen-
stas. En los cuentos tenemos una
royección de las formas exteriores de
vida panameña, algunos extractos
e su vida social y la naturaleza y el
spíritu distendidos en pura energía,
viendo dolorosamente, que es lo que
curre en mucha de esta experiencia
teraria.

Esto quiere decir que, al igual que
ispanoamérica entera, Panamá se
ira todavía como una densidad dra-
ática interrumpiéndose sobre sí mis-
a. El tema de los cuentos nos lleva
un mundo externamente vital, duro
patético, de lutos que se lloran o se
uerden hacia dentro. Y también nos
evan a un mundo carnal y voluptuo-
o que se vacía de sí mismo: el mundo
e los trópicos.

Los cuentos panameños que Rodri-
o Miró ha escogido tienen un acu-
ado sabor realista, proyectan un es-
lo directo cuando pintan la expe-
encia campesina o la popular. Se
ercibe en ellos un mundo interior
ensual como de vida plástica, que se
uede tocar y sentir. Sus risas son
biertas; sus dolores, terriblemente
mples, y sus tristezas terminan sien-
o siempre un relieve estético. Como
xperiencia literaria, nos llevan a una
umanidad con vocación plástica,
omprometida para los sentimientos
ás que para las razones. Esta lite-
atura carece de sueño y de psicolo-
ismo. Sus experiencias son tan con-
retas que parecen como realizadas
uera de sí mismas para así poder
ener más exterioridad.

Y así, esta concreción que gobierna
a conciencia del panameño se expre-
a por medio de una temática que
sa a la vida en formas y en relieves
uanto más acusados más profunda-
ente legítimos. La Naturaleza apa-
ece ante el hombre incitándole pa-
ionalmente y sin pausa, extenuándo-
e con su vitalidad ingobernable. Ahí
o parece haber lugar para los entre-
ctos reflexivos: no hay tiempo de
ufrir otra cosa que no sea la vida
isma.

Y si esta es la proyección del cuen-
o panameño, que sí sabe mirar a su
ida, a su realidad, nos preguntamos:
cuándo surgirá la novela que nos dé,
on la fuerza compleja del tipo, el
undo completo de este hombre; que
os diga, comprendiéndolo, cómo es el
stilo de esta personalidad, movién-
ose más integralmente, más indivi-
amente? Porque, pensamos, en esta
orágine de acción y de naturaleza
ue se yergue en los cuentos seleccio-
ados por Miró, advertimos una extraordinaria calidad literaria que, si no pensáramos en desfallecimientos prematuros, diríamos nos prometen un fruto logrado. Ramón H. Jurado, en «Piedra»; José María Sánchez, en «Ino»; Changmarín, en «Seis Madres», y otros más, son espléndidos ejemplos de un claro destino literario al que, con toda probabilidad, sólo falta disciplinar.

En «El Cuento en Panamá» están bien constituídos los planos y las formas para una estupenda literatura. Están los acentos de un ritmo vital, su misterio, su fascinación, su drama y su autenticidad: el tema del hombre en su ahí ser singularidad.

Este sentido de urgencia que tienen los pueblos del trópico, ¿no será culpable de que la literatura panameña esté sin decisión todavía sobre su propia obra? ¿O será este hacerse, este tránsito continuo de vida que se muere pronto y que se levanta de nuevo fácil, culpable de una fragmentación literaria, de un no decidirse por algo más completo?

¿ADONDE VA LA CULTURA HISPANO AMERICANA?

(Letras del Ecuador)

En el número 116 de la «Revista Nacional de Cultura», de Caracas, acabamos de leer un magnífico y problemático ensayo: «De literatura ecuatoriana contemporánea». cuyo autor, Alfredo Pareja Diezcanseco, nos ofrece una panorámica de esta literatura, a la vez que unos juicios que dan fe de preocupaciones fundamentales en el intelectual hispanoamericano.

El ensayo de Pareja dice mucho acerca de influencias, gustos y tendencias en la literatura de aquel país sudamericano. Establece, por ejemplo, que el Siglo de Oro español no ha tenido influjo sobre la literatura ecuatoriana, y, además, que cuando se habla de literatura hispanoamericana no vale pensar en términos de una tradición hispánica, puesto que la literatura de aquellos pueblos es universal, y en el futuro lo será más todavía, especialmente en cuanto a su voluntad de despojarse de lo hispánico.

Afirmando esta predicción, la cultura ecuatoriana, dice Pareja, quedará identificada con lo americano, con aquella América que parte del Río Grande y alcanza el extremo Sur del Continente. En este sentido, la solidaridad de la cultura hispanoamericana tendrá más motivos para estar unida con lo brasilero que con lo español, en vista de que parece propugnarse más una unidad de vida, basada en la manera de hacer lo social y querer el futuro, que una unidad concebida por medio de los instrumentos del lenguaje y de la tradición que cuentan en todo destino cultural.

Es evidente que este sentimiento de plenitud que muchos intelectuales hispanoamericanos buscan obtener desprendiéndose del bagaje hispánico y también, por su pasividad en la actual disyuntiva histórica, del indio, constituye, al presente, una instancia de conciencia final, con cuya realización se espera conseguir la auténtica independencia de América: la mental.

Esta ideología tiene raíces profundas en los países cultural y biológicamente mestizos de América, en particular en aquellos donde existieron las altas culturas precolombinas.

A medida que el hombre americano cobra conciencia mestiza, o sea, conciencia de estar resuelto en una entidad biocultural doble, quiérase o no india y española, tiende, paradójicamente, a querer irse de todo lo que es substancial en su elaboración histórica. Su impulso es irse de lo indio y español, dilatarse hacia una ecuación cuya experiencia le redima de enlaces y deudas con el pasado. Algo así como escapar de la tradición y de sus respuestas ideológicas es, en realidad, aquello de lo que profundamente anhela salir para así renovarse.

Esta sed de futuro, esta prisa nerviosa por constituirse pronto en «singularidad» intelectual, apasiona a las mejores inteligencias hispanoamericanas, como en este caso la de Pareja Diezcanseco. En su esfuerzo de finalidad, querer ser con estilo propio es un signo de madurez ideológica, pero la obsesión con que se plantea puede también indicar un estado de adolescencia emotiva.

Con frecuencia este deseo de ser por sí mismo, de prescindir de identificaciones profundas, le hace incurrir en desvíos, tales como el rechazar influencias, cuales las del Siglo de Oro español, que para producirse no tenían necesariamente que actuar por la vía objetiva del préstamo directo de sus valores literarios. Bastaba, como así ocurre, que estos valores circularan a través de un sistema de vida, el hispanoamericano, que los reproducía, sistema de vida cuya estructura histórica, su ética de orientación y cuadro de valores son, desde el siglo XVI, una hispanidad americanizada. Las pasiones que laten en la literatura hispanoamericana tienen una profundidad más española que, digamos, francesa o inglesa, cuya estabilidad en la vida americana de habla española ha sido siempre operación de tránsito.

Si bien podría ser discutible la posible influencia directa y admitida de la literatura española del Siglo de Oro, no lo es, en cambio, la influencia substancial de su concepción del mundo, de su organización social y sus identificaciones éticas de personalidad.

Decir, como hace Pareja Diezcanseco, que el hispanoamericano de hoy está tan cerca del indio superviviente y del español peninsular como lo está de «los europeos de cualquier país o de los americanos del Norte, gringo», es tanto como sentenciar a la cultura americana a un renunciamiento espiritual.

En el fondo, es decirnos que el hombre con que se cuenta es una entidad definitiva. Psicodinámicamente, es aspirar a una autarquía del ser histórico. Se prescinde de algo, lo indio y lo español, que todavía sigue afluyendo desde las serranías y la Península, con formas y con hombres a la vida americana; por lo mismo, enriqueciéndola y renovándola.

Y no cabe olvidar que el mestizo se instala mucho en sus dos raíces, unas veces para rechazar alguna de ellas, otras para aceptarlas, y sin embargo, en lo profundo, siempre necesitándolas, porque son su fórmula y su destino. ¿Por cuánto tiempo más? No lo sabemos, pero ahí están todavía haciendo la historia hispanoamericana.

IRVING A. LEONARD

Robert G. Mead, Jr., publica, en el número de julio de «La Nueva Democracia», de Nueva York, una substanciosa entrevista con el ilustre hispanista norteamericano Irving A. Leonard.

En ella, este investigador opina acerca de muchos problemas relativos a la literatura. Nos dice que su función consiste en contribuir a comprendernos nosotros mismos y al prójimo, y que los buenos escritores suelen distinguirse por su capacidad de «comunicar su concepto de la realidad al lector»; en general, por hacer que éste comprenda «el sentido de la vida, de la sensación y de la experiencia tales como el autor las experimenta». La literatura es un medio por el cual el lector amplía su conciencia.

Irving A. Leonard no acepta, por otra parte, la oscuridad poética intencionada, porque ella supone un egoísmo artístico con el cual se niega a los demás el placer de entender una experiencia. La literatura sólo puede concebirse como una «avenida hacia el entendimiento», y no debe consistir en una simple experiencia estética.

Por ejemplo, cuando Irving A. Leonard estudia la literatura hispanoamericana, de la cual es uno de sus más profundos conocedores, trata de buscar en ella lo que sus autores se proponen comunicar acerca de la realidad de su mundo y de su vida. En el estudio de esta literatura, Irving A. Leonard busca penetrar a lo social, a lo histórico y sociológico que en ella se representa.

Por añadidura, en literatura Irving A. Leonard prefiere la actitud humanista a la científica, la síntesis que nos revela al humanista sobre el análisis simbolizado por el científico. En este caso, la manera como se acostumbra a estudiar la literatura hispanoamericana en los Estados Unidos de América le parece a Irving A. Leonard equivocada en la medida que está centrada más en el análisis de la gramática, la filología y la estructura lingüística que en el entendimiento íntegro de su significación social de su impacto artístico, de su relación con el tiempo y espacio en que fué creada. Son sus valores peculiares de vida, su individualidad, lo que justifica estudiarla, más que el modo cómo está montada su estructura o su técnica de expresión.

Para Irving A. Leonard, la literatura es una parte de la historia subjetiva frente a la objetividad de la historia formal. La verdad se encuentra en la fusión de ambos valores, y el entendimiento verdadero descansa en la comprensión de estas relaciones.

El arte al servicio de un ideal humano está más cerca del entendimiento que cualquier otra orientación. Mientras la literatura y la poesía nos comunican los sentimientos, el historiador nos comunica los hechos, y ambos son vida humana.

Irving A. Leonard ha puesto, por tanto, hincapié en la «humanización» de las artes literarias y ha establecido la superioridad del contenido sobre la estructura. En nuestro tiempo, mucha de la literatura que circula no nos provee de conocimiento vital, sino de formas bien construídas, con las que frecuentemente se nos oculta una falta de capacidad para «estar» y transmitir una experiencia de vida. Se nos dice poco sobre sentimientos y mucho acerca de razones. Casi, casi, se nos vuelve análisis, ciencia racional de vidas que no se han vivido. Que el escritor no sepa o no pueda comunicar singularidad a su experiencia literaria es problema que atañe a su capacidad misma de vida.

Cuando un escritor invidualiza una experiencia, puede ser muy útil al psicólogo; al sociólogo, cuando la colectiviza; pero cuando «humaniza», sintiéndola, es cuando realmente comunica la vida a todos. La literatura importante debe, pues, captar la forma de los actos y la vida subjetiva en que están motivados. El hecho y la idea: la vida humana.

IBÉRICO.

Los precios del número de INDICE que regirán en lo sucesivo son, como ya anunciamos, de 15 pesetas (edición española) y 18 pesetas (edición extranjera). Los lectores de INDICE —a los que agradecemos su indispensable asistencia— saben cuáles son las razones de esta elevación de costos.



LUIS ROMERO

El «Nadal» del 1951 puso en circulación el nombre de Luis Romero, que envió una novela —«La Noria»— desde Buenos Aires, donde entonces residía, y se calzó la baza. En general, crítica y público recibieron al nuevo autor con simpatía, y se le otorgó un amplio crédito de confianza que permitía al novelista entrar en la feria de la literatura con buen pie.

«LA NORIA» PRETENDIA SER algo así como la novela de Barcelona, y se comprende el interés con que, en esta ciudad particularmente, se acogió el libro; por sus páginas desfilaban tipos y paisajes de la vida ciudadana que el lector genérico conocía bien y que gustaba de hallar en un relato, susceptible por añadidura —gracias a su amenidad— de ser sorbido de un tirón.

La novela, con sus historias múltiples, daba una visión calidoscópica de la gran urbe, y en este aspecto podían hallársele precedentes numerosos e ilustres; pero Romero supo construir su libro con cierta originalidad. Cada capítulo está dedicado a un personaje, y uno tras otro se van sustituyendo en esa carrera de relevos que es la acción de «La Noria», si bien el hilo que une entre sí los distintos capítulos y tipos es en extremo convencional y artificioso. Aunque esto importa poco realmente para el propósito fundamental de la novela.

El corto espacio, sin embargo, de que cada personaje dispone para montar su propio tinglado, fuerza al autor a dibujarlos con cierta superficialidad y esquematismo, y ni siquiera el acierto y vigor de las pinceladas compensa siempre la falta de profundidad de la novela, que queda reducida, de hecho, a una panorámica de esbozos.

Pero el autor se acreditaba con ellos de observador atento y pintor ágil. «La Noria» descubría que había en Luis Romero un narrador, poco preocupado por sutilezas literarias y entresijos psicológicos, pero narrador capaz de mover hábilmente asuntos de la vida vulgar y de tejer con ellos una novela interesante. El interrogante quedaba abierto ante las posibilidades en que pudiera fructificar aquella primera promesa.

Con tres nuevas novelas ha respondido, hasta el presente, Luis Romero: «Carta de ayer», «Los otros» y «Las viejas voces», y digamos, como anticipación de conjunto, que ninguna de ellas representa una línea ascendente ni permite considerar logrados los buenos augurios que «La Noria» nos ofrecía.

«Carta de ayer» es la historia de unos amores entre un joven y una atractiva dama entrada en años. Lo concreto de la acción, no dispersada esta vez con historias secundarias, permitía una gran intensidad en el estudio psicológico de los personajes, y en ello parece haber puesto su empeño el novelista. Sin embargo, no lo consigue, y el carácter de las páginas en que Luis Romero ha logrado hasta ahora sus mayores aciertos nos hace pensar que no es en el remanso de las almas donde mejor se mueve, sino en la agitada sucesión anecdótica de los relatos más dinámicos.

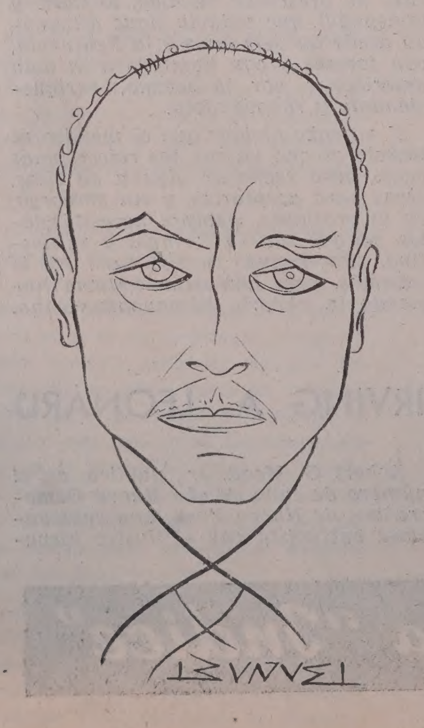
EN «CARTA DE AYER» HAY UNA machacona insistencia en los mismos motivos, pero sin profundizar en ellos, y se observan, además, en el autor, sus esfuerzos por sostener nuestra curiosidad con golpes de efecto, que culminan en el dramático final, completamente innecesario e injustificado psicológicamente.

Quizá Luis Romero piensa con exceso en mantener despierto el interés del lector, cuya conquista le interesa «demasiado». Nos lo imaginamos —es esta una sensación que no hemos logrado alejar a lo largo de toda la novela— disponiendo los planos de su relato con más artificiosa preocupación por la dinámica —y el éxito— del libro que sincero interés en el proceso espiritual de sus personajes.

Idéntica falta nos ha parecido descubrir en «Los otros», novela en la que Luis Romero parece haber puesto una ambición considerable. «Los otros» es la historia de un atraco frustrado, y no queremos decir que sea la de un atracador, ni mucho menos, la de todo un mundo específico, porque la preocupación del escritor por el «interés» novelesco y el impacto sobre la curiosidad del lector (más visible todavía que en «Carta de ayer») ahoga toda trascendencia posible y deja en mera anécdota lo que —por decirlo con lenguaje dorsiano— pudo llegar a «categoría». Pero parece que Luis Romero no consigue remontarse a ella.

Romero —ya lo había manifestado claramente en «La Noria»— siente una honda preocupación por las injusticias sociales, por las infinitas corruptelas, privilegios indefendibles y desigualdades evitables, todas ellas enraizadas en motivos de muy diverso origen. Y es esta precisamente una de las cualidades que merecen ser destacadas y alentadas en su obra: Romero, novelista de la agitada vida actual, ajeno a un hermético mundo esteticista, quiere ser —y alienta en ello una nobilísima pretensión— un testimonio acusador, una arriscada voz denunciadora.

Pero lo malo es que apenas si lo es. En «Los otros» pretende desnudar una plaga social de hondas motivaciones humanas, y no hace más que novelar «un caso». El esfuerzo del novelista por montar una aventura interesante —pretensión, por lo demás, justificada y natural en quien se propone, como claramente se ve, ser un novelista de público— asfixia la pretendida trascendencia que no puede lograrse con meras frases sueltas ni simples alusiones, aquí y allá desparramadas, sino con más profundas y justificadas valoraciones. Toda la moderna novela americana y gran parte de la italiana actual pueden servirle de ejemplo en este aspecto: cómo es posible que un novelista sea la voz responsable que pretende ser, sin que sus libros dejen por ello de ser auténticas novelas. Ya sabemos —¡quién no!— las dificultades que tienen que ser vencidas; pero piense Luis Romero las que nacen de su particular postura de escritor. No se puede pastelear ni jugar con dos barajas: hay que escoger.



«LAS VIEJAS VOCES» APUNTA también a la denuncia de otra «plaga social»: la de las gentes de vida equívoca que tienen su lonja de contratación en un bar barcelonés. Y nuevamente tendríamos que repetir aquí las consideraciones precedentes. Si su protagonista Marta-Luz no ha entrado en este mundo más que por la «desgracia» de un amor trágicamente frustrado, la cosa encierra un regusto sentimental de viejo estilo que tiene poco que ver con otras complejas realidades en donde está la verdadera plaga. Hasta el mismo «final feliz» quita densidad a la aventura, reducida una vez más a anécdota... Aunque el autor escriba un prólogo un poquillo solemne prometiéndonos lo contrario.

Creemos honestamente que prestan escasos servicios a Luis Romero quienes se muestran satisfechos con los libros que lleva producidos. Sus envidiables dotes de narrador —ramplón a veces, pero de indudable habilidad y eficacia— se perderán irremediablemente en los recursos y carpinterías del novelista de oficio. Seguirá siendo —eso sí— un escritor ameno para ciertos públicos, pero se perderá para lo más «serio» de la literatura.

Porque esperamos —y lo deseamos fervientemente— que puede evitarlo, escribimos estas modestas palabras de alarma.

ANA MARIA MATUTE

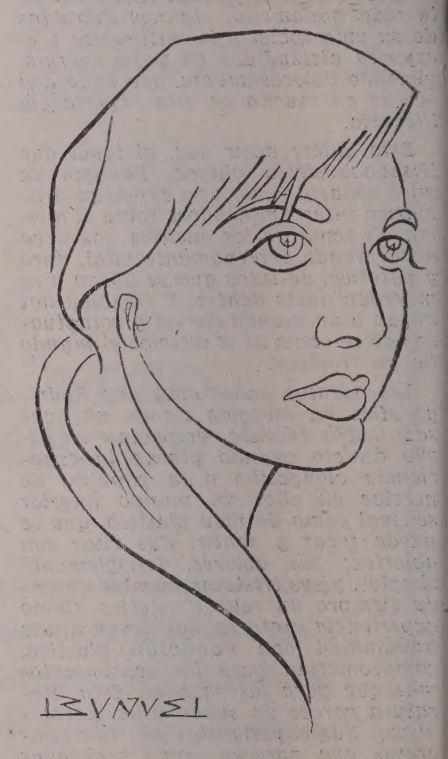
No podemos seguir la línea creadora de Ana María Matute si nos atenemos al orden en que han aparecido sus libros, pues por diversas causas no ha conseguido darlos a conocer a medida que los escribía. Su primera novela publicada fué «Los Abel», que quedó muy destacada en el «Nadal» de 1947, cuando Ana María Matute tenía tan sólo veintiún años. En 1952 volvió al plano de la actualidad, al ganar el Premio «Café Gijón» con su novela corta «Fiesta al Noroeste», y en 1954 le fué otorgado el «Planeta» por «Pequeño Teatro», novela que, al parecer, había sido la primera que había escrito la autora. A fines del pasado año publicó «En esta tierra», novela mucho más extensa y ambiciosa que todas las anteriores, y cuya redacción fué anterior a «Fiesta al Noroeste». Pero la primera versión, titulada «Las luciérnagas», que aguardó bastante tiempo sin poder ser publicada, difería, además, bastante de la que luego ha sido dada a conocer. Debe, pues, el lector de Ana María Matute tener en cuenta estos datos para valorar justamente la producción de la escritora.

Ninguna de las novelas de Ana María Matute puede considerarse como una obra enteramente lograda. No se requiere gran perspicacia para trazar la cuenta de sus defectos, que a veces son considerables; y, sin embargo, creo que muchos de ellos quedan compensados por una excelente cualidad que, sin ninguna duda, es la que anda más escasa en los libros de nuestros actuales novelistas: la posesión de un acento personal, de un estilo narrativo que, para nosotros, recibe precisamente su importancia de una peculiar deformación, de cierta convencional elaboración de la realidad, que la autora no trata de apresar objetivamente, sino de amoldarla y constreñirla a su estilo.

VIVIMOS EN NUESTRO PAIS TAN persuadidos de que el único dogma del arte novelesco consiste en el realismo más impersonal y fotográfico, que la precedente afirmación deberá parecer una herejía. (En trabajos más amplios he tratado de razonar y justificar mi punto de vista y no me es posible repetirme aquí.) Así resulta que, mientras poseemos ya una docena de novelas excelentes, capaz de codearse con las mejores de allende las fronteras, no se vislumbra, salvo limitadísimas y aun discutibles excepciones (hablo siempre de nuestra novela joven), una verdadera personalidad creadora en el sentido que se aplica a los grandes maestros, forjadores de mundos autónomos, con su propio peso específico, su peculiar sabor, alma y medida. Todo lo cual no puede conseguirse, sino haciendo pasar la realidad de afuera a través del filtro personal, del cristal de los propios ojos, es decir, de una premeditada y subjetiva «deformación».

No quiero decir que Ana María Matute posea dichas cualidades, para mí primordialísimas (son las de los grandes maestros), en un grado sobresaliente (es pronto también y habremos de esperar hasta ver lo que es capaz de dar de sí); pero asoman repetidamente tales rasgos, y la resistencia a reconocerlo —o la miopía— dice poco de la sagacidad de nuestros vigías. Las opiniones que conozco convienen siempre en un punto: Ana María Matute describe un mundo, unos personajes, unas pasiones irreales, convencionales, más inventadas que observadas; hay en sus páginas una dislocación arbitraria, una ficción «literaria» y guiñolesca. Pues bien: a mi juicio, ahí está precisamente el meollo de lo bueno; es esto lo que hace exactamente que la obra de un verdadero creador resulte inconfundible. Pensemos un poco, paralelamente, en el mundo de la plástica y nos evitaremos explicaciones.

Con su pretendido realismo y objetividad, en cambio, nuestros novelistas escriben libros, todo lo buenos que se quiera, pero cada uno distinto en sabor y tono de los demás, como si nunca fueran hijos del mismo padre. Hacen, pues, obras sueltas, pero no imponen un *estilo*, un mundo peculiar. (Claro está que eso del «mundo propio» no lo descubre quien quiere.)



Volviendo a nuestra novelista, digamos que Ana María Matute no lo consigue tampoco, salvo a ráfagas. «Los Abel» tiene ya mucho de este acento personal en su primera parte, para disolverse después en una niebla vaga —tan pronto el exaltado clan de los Abel abandona su feudo campesino— en la que naufragan los personajes y se adelgaza el nervio de la novela.

«PEQUEÑO TEATRO» POSEE un desequilibrio aun mayor, porque la autora navega entre dos aguas: la de esa realidad amasada con su pulso peculiar y la de otra «realidad objetiva», que no consigue retratar satisfactoriamente. Así, se queda el libro en un revoltijo híbrido, a medias entre lo deformado y lo normal, sin llegar a cuajar en ninguna de las dos

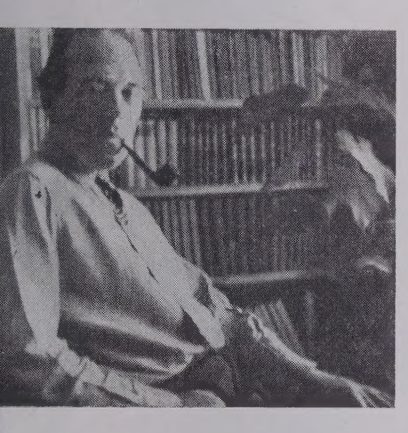
(*Pasa a la pág. 8, columna 4.*)

DANIEL ANET
POETA DE LA ESPERANZA

por JEAN-CHRISTIAN SPAHNI

● Ya muy conocido en Suiza, Francia
Alemania, merece Daniel Anet una fama
n mayor. Verdad que el hombre es joven
sobre todo, modesto. Modesto en todos
s sentidos: de nacimiento, en su perso-
alidad y su manera de vivir. Numerosos
n, entre sus amigos, los que quisieran ver-
reclamar su parte de celebridad, de su-
rlativos. Yo lo prefiero tal como lo co-
ozco: un hombre sano, seguro de sí mis-
o, de su misión, de la belleza de la vida.
nteramente dedicado a su trabajo. Solo.
espreciando las glorias efímeras, los títu-
s, la aprobación de la multitud. Magnífi-
mente independiente.

Nació en Suiza, en un pueblecito, y se
norgullece de este origen. Vuelve con fre-
encia al campo, por tener allí raíces pro-
ndas. Le alimenta la tierra. De ella saca
mejor. Pero el hombre ha nacido para
prender. Un día, Anet se fué por los ca-
inos del mundo para vivir, encontrar a
ros hombres. Hizo un poco de todo: tra-
jó como profesor, corrector de imprenta,
bañil, periodista o blibliotecario, hojean-
el gran libro de la vida, haciendo expe-
encias, saludando a muchos amigos. Y, de
pente, se puso a escribir sobre lo que ha-
a visto, sufrido, pensado. Sus manos, an-
as y sólidas, llevaban todavía las huellas
tareas ingratas cuando cogieron la plu-



Daniel Anet.

a. Pero lo que iban a escribir era sólido
sano, como ellas, como el que las poseía.
omo el trabajo verdadero. Y, desde enton-
s, Daniel Anet no cesó de escribir: piezas
diofónicas, traducciones de obras litera-
s, libretos de ópera, en colaboración con
mpositores famosos, a los cuales es pre-
so añadir una docena de libros. Aquellos
Recuerdos», profundamente humanos, de
soldado durante la última guerra mun-
al; un gran poema sinfónico, «La Prima-
ra», y este estudio-crítica sobre el célebre
critor-aviador Antoine de Saint-Exupéry,
l cual Anet dibuja uno de los retratos más
nsibles que hayan sido dados a la litera-
ra) (1). De este libro ha sacado el autor
na edición para la juventud, según su de-
o de abrir a los niños puertas sobre hori-
ntes nuevos. Se debe también a Daniel
net un excelente ensayo sobre el «Discurso
l Método», de Descartes, con una presen-
ción del filósofo francés en su intimidad,
mo hombre sencillo y bueno, y no sólo
mo pensador descarnado y febril, según
clisé habitual. Sin embargo, es de
os senderos de la cultura» (2) de lo que
iero hablar aquí, por tratarse a la vez
una publicación reciente, cuyo éxito va
eciendo cada día más, y de la semilla que
cha obra nos proporciona, permitiendo la
colección más abundante. Y porque este
ro constituye lo mejor de un pensamien-
generoso, claro, confiado.

La misma fe que animaba a Saint-Exu-
ry, para quien era el avión el símbolo y
victoria del espíritu, anima también a
aniel Anet, que ve en la cultura el único
edio de salvación. Pero una cultura que
sea solamente el privilegio de unos cuan-
s elegidos, sino el instrumento de todos
s hombres. Para llegar a este fin, es me-
ester tener jefes, figuras de proa, respon-
bles «conscientes». Es menester también
olver a las fuentes, conocer bien el pasa-
; su grandeza, sus virtudes, sus equivo-
ciones. Ya hace tiempo que muchas cosas
n sido enseñadas. Habiéndolas olvidado,
nemos que redescubrirlas, adelantarlas.

Por eso se explica la admiración de Daniel Anet por los pensadores orientales y, más cerca de nosotros, por los filósofos de la Grecia antigua, Sócrates en particular. «Le debo mucho», suele afirmar Anet, que, así como el ilustre ciudadano de Atenas, se dirige a su auditorio, haciéndole participar de su angustia, de su búsqueda de la verdad y de un camino orientado hacia la luz. Pues Anet nos inquieta, no para darnos miedo o hacernos temer lo peor, sino para invitarnos a pensar y, por tanto, a «resolver». Germina el grano sólo en tierra removida.

● Gracias a los útiles de la Ciencia, tiene el hombre de hoy el poder de cambiar su propia condición. Ha nacido para aprender, sondear, identificar y desarrollarse, tal como el árbol que multiplica sus raíces y sus ramas para vivir mejor. Desde hace milenios, no cesa de progresar y descubrir. Pero eso es un progreso superficial, esencialmente epidérmico. ¿Cuándo llegará un progreso profundo? Hay un divorcio terrible entre el alma y el cerebro, marca angustiosa del tiempo nuestro. Locos e irresponsables dirigen demasiado a menudo los asuntos del mundo. Los verdaderos valores, las verdaderas virtudes están escondidos, renegados, sacrificados a los sueños. No gusta lo sencillo; se prefiere lo complicado. A una escritura clara, los jeroglíficos. Evolución hasta lo absurdo. Y se está muriendo el hombre bajo el peso de *slogans*, de frases hechas que no hacen caso de su juicio, de sus propias ideas. Comida prefabricada para todos; como las casas para la masa. El hombre contra el hombre. Peor aún: el hombre esclavo del hombre. Comprendemos, entonces, el afecto de Anet por el vagabundo, el aviador, el marinero y el campesino, que son hombres libres, frente a las fuerzas naturales, en la gloria de un amanecer, de un rayo de luna o en el peligro de la tormenta. Y aquellos hombres saben justamente más de la Humanidad que todos los estadistas reunidos. Porque es la fuente viva este medio ambiente, donde nos bañamos, desgraciadamente, con indiferencia. Marco natural, que nos ha visto nacer y donde tenemos derecho de aspirar a la felicidad. Pero, ¿cómo encontrar el camino? A muchas preguntas dan «Los senderos» la contestación esperada.

● Empieza el libro por un llamamiento a las consciencias: «El hombre encontrará su camino y andará bien sólo si busca también a compañeros, de los cuales aprenderá las experiencias, a los cuales comunicará las suyas. La cultura, en su brillo más vivo, une a los hombres en una comunión dichosa. Ella es, pues, una religión de lo humano, punto de común esperanza. Este lugar de convergencia está a nivel de lo divino; no importa que lo llamemos supernaturaleza heroica, don, o sencillamente Dios. Porque participa la cultura de aquella curvatura de las paralelas de nuestras categorías humanas, en una convergencia que tiende a la Unidad. Las paralelas son, en efecto, rectas que se unen en el infinito.»

La definición del hombre, sustrato de la cultura, es, según Anet, bien fácil: «Ser, el más humano en su doble naturaleza física y moral, en sus tres especies: el espíritu, el alma y el corazón. Aprendiendo a conocerse, el hombre descubre en sí mismo la aspiración a progresar, un movimiento ascensional que levanta sus deseos más pesados y tiende a llevarle fuera y por encima de sí, hacia lo más alto, lo más grande. ¡Qué más da que llamemos Dios aquel dominio, o solidaridad, o libertad! El nombre verdaro, ya lo sabemos, es Amor. Oponiéndosé al juego de una fuerza ciega, preserva la cultura de la violencia, pues retrasa el juicio, exige que sea tomada medida del acontecimiento. De la misma forma que la cultura no es, por definición, una suma de conocimientos, sino el buen uso de los mismos. No lograremos jamás definir el Universo más que a través de nosotros, a la vez observadores e instrumentos de investigación. Pero todos los progresos hechos dentro de este conocimiento tienden a probar que esta medida rige el Universo entero, y que la que empleamos, la tenemos de la misma fuente. Es por lo que hacemos el eterno viaje de ida y vuelta de lo humano a lo divino.»

¿Es la cultura verdaderamente indispensable? No, contesta Daniel Anet, pues «uno puede ser feliz sin ella. La intuición de las grandes leyes naturales, la armonía con ellas, da dicha a seres sencillos que viven en contacto permanente con la Naturaleza por sus oficios o por una vocación indistinta»...

Pero si es verdad que uno puede ser feliz sin cultura, la conquista de ésta es una marcha constante hacia la luz, que vale todos los sacrificios. Como una marcha en la montaña. «Durante mucho tiempo, sigue siendo igual el paisaje, en el ritmo de los pasos lentos que piden esfuerzos, decisión, elección... Alrededor, los cambios son de detalles, poco diferenciados: una roca, luego otra roca; un barranco, después otro barranco. Pero al llegar a la cumbre, con una sola mirada, un mundo nuevo ha sido conquistado.»

Esta conquista de la cultura es también una posición, una lucha contra la corriente, una liberación de sí, no por negación de lo que es, ni tampoco por destrucción, sino por conversión: «Estar de pie y distinguir tanto los peligros como la vía de salvación, volver en sí y partir a la conquista.»

● Tal es el destino humano, hecho de expansión y de progreso de las capacidades particulares. Claro que la cultura no niega al especialista, pero con la condición de que ésta salga de su especialidad. Que no se aisle, que participe del gran movimiento de convergencia universal, llevando su propia cultura del pasado hacia el porvenir. Pero, ¿cómo participar efectivamente en la creación continua? ¿Cuáles son los instrumentos de que disponen los hombres? ¿Está la cultura al alcance de todos? ¿No hay realmente una raza de elegidos y, a su lado, los demás, desheredados y equivocados? «De la misma manera que nadie se fortifica al contemplar a un atleta, sino repitiendo sus movimientos, nadie se cultiva con una lectura pasiva. ¡Vuelve a hacer los gestos del artista! Sin vanidad; tampoco sin timidez. Porque no se trata de repetir la obra maestra, sino de «participar» ¿Y si en ti se despertara el genio? Así es la cultura el fruto de los actos. Pero, ¡cuidado! Tiene sus enemigos, el más poderoso de los cuales es el espíritu totalitario. Cultivar significa, primero, respetar las diferencias. Otro enemigo de la cultura: la agitación, que altera el ritmo vital. Tercer enemigo: el ruido. Todo nace del silencio, de la reflexión.

Como el montañero, es el humanista un hombre que prefiere las cumbres, por el aire puro y el horizonte vasto, por la luz radiante sobre la roca desnuda. Pero también por el esfuerzo de la conquista, gracias al cual el hombre se ha encontrado, se ha medido, ha progresado.»

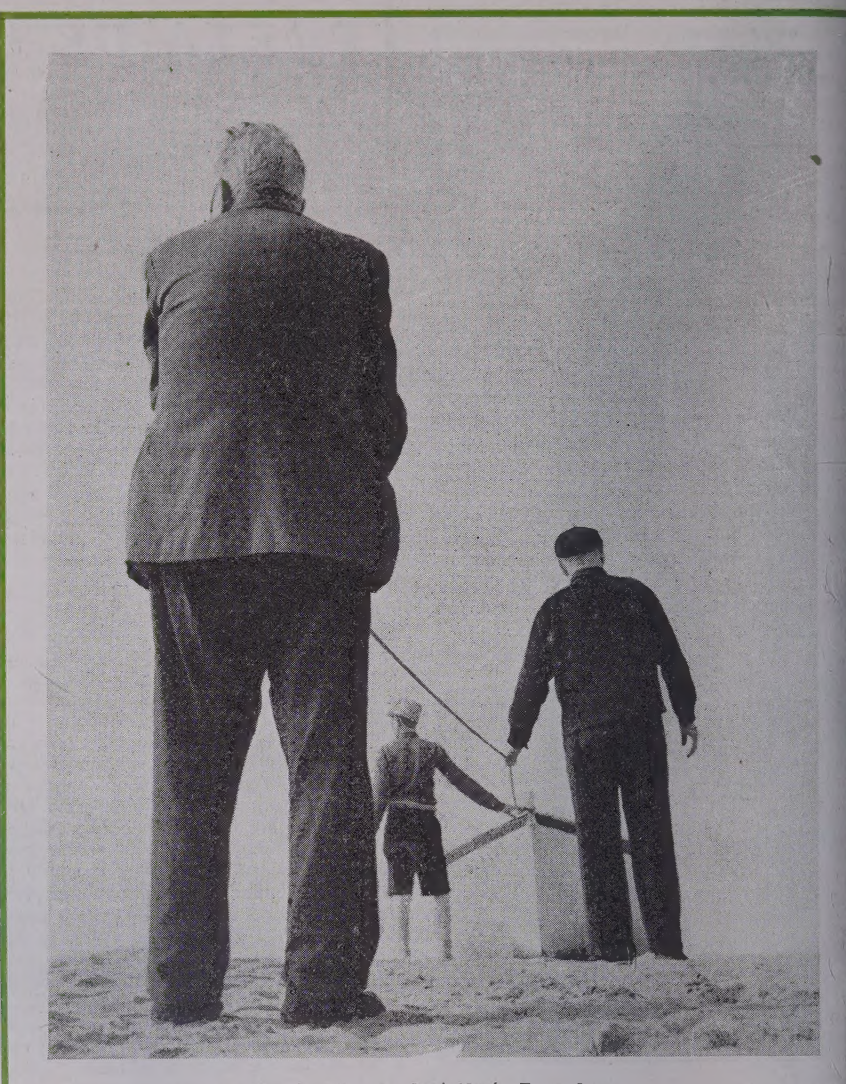
Filosofía de la esperanza, fe inmensa en el hombre de hoy y de mañana: la obra entera de Daniel Anet nos trae esta parte de confianza, que hará posible un mundo nuevo. Brilla, y la apreciamos más porque destaca entre la producción negra de nuestra literatura, poco generosa en libros equilibrados y positivos.

Ginebra, 1957.

(1) Ed. Correa, Paris.

(2) «Les sentiers de la Culture». Ed. generales, Ginebra, 1956.

LA FOTOGRAFIA



«Marinera», por José María Tous Jove.

«Simplicidad», por Carlos Pérez Siquier.

En esta página incluímos estas fotos como pretexto para hablar de «Afal» y de Almería. «Afal» es una revista modesta que se hace en aquella ciudad, y que la honra. Muestra una inquietud por algo que es espiritual y plástico. La dirige Artero García.

Bien saben nuestros lectores que tenemos preocupación por aquello que se hace en «provincias», sea música, libros, cine o... arar la tierra. El espíritu palpita en cualquier parte y, a veces, se guarece, sobrevive en pequeños refugios lejanos que nadie pensaría. Uno de estos refugios es una cámara fotográfica manejada con fe, con modestia y sensibilidad... El rincón es inhóspito. ¡Almería! Ahí tiene el lector, sin embargo, tres muestras de lo que puede el espíritu cuando pone amor en su tarea. No caben motivos más simples: unas mimbres, un cacharro, tirar de una soga... El tiempo se ha detenido, apresado por el hombre... Esa inmovilización del tiempo es el latido de un alma. Al detener el tiempo se le convierte en permanente, se le hace perdurar. No en otra cosa consiste el misterio, el «milagro» del arte.



«Secándose», por A. Roca Calvera.

Artero García y un grupo de amigos suyos «juegan» en ese rincón de España un juego serio, del que únicamente puede brotar nuestra recuperación y sentido: el juego de defender los valores del alma con armas tan febles como una revista sencilla y unas cámaras de fotografía. De cuando en cuando, por año, reunen sus trabajos en «exposición». A una de ellas pertenecen estas muestras.

El lector estará con nosotros en que se trata de una tarea encomiable, digna de ser comentada. Hay que defender al Espíritu de sus enemigos congénitos: el abandono, la pereza, la pigricia, el desvío, la apatía, la desidia, el canto «uniforme», el conformismo, la salvedad... Y sólo le defiende quien le sirve. Debemos juntarnos y reconocernos. «Afal» es de éstos.



Hijos de E. Minuesa, S. L. — Ronda de Toledo, 22.—Teléfonos: 27 31 57 - 27 24 63. — MADRID